REVISTA LATINOAMERICANA DE ESTUDIOS SOBRE LA HISTORIETA

no. 19 - vol. 5 - septiembre 2005

REVISTA LATINOAMERICANA DE ESTUDIOS SOBRE LA HISTORIETA

Dirección, redacción y administración
Calle 11 # 160 e/ K y L - Vedado
La Habana (Cuba)
tel.: (537) 832 75 81-3 - fax: (537) 832 22 33
e-mail: edpablo@eventos.cip.cu
revista@mogno.com

Directora general
Irma Armas Fonseca

Directores culturales
Dario Mogno, Manuel Pérez Alfaro

Redacción
Gladys Armas Sánchez
Fermín Romero Alfau

Diseño
Tony Gómez

Ilustración de cubierta
Viñeta de
Carlos Nine

La **Revista latinoamericana de estudios sobre la historieta** es el órgano oficial del **Observatorio permanente sobre la historieta latinoamericana**. Su periodicidad es trimestral: sale el 15 de marzo, el 15 de junio, el 15 de septiembre y el 15 de diciembre de cada año. El precio de cada ejemplar es de 10 $MN en Cuba, de 3 US$ en los demás países. La suscripción anual individual cuesta 40 $MN para el envío en Cuba, 12 US$ para el envío a los demás países. La suscripción anual para las instituciones cuesta 20 US$ sea en Cuba sea en los demás países.

©2004 Revista latinoamericana de estudios sobre la historieta / Observatorio permanente sobre la historieta latinoamericana.

© Las ilustraciones que aparecen en este número son propiedad de sus autores.

Fotomecánica e impresión: Departamento técnico de la Editorial Pablo de la Torriente.

ISSN: 1683-254X

Pablo de la Torriente
Editorial

Índice

AUTORES

Andrés Ferreiro, Fernando García, Hernán Ostuni, Luis Rosales, Rodríguez Van Rousselt
H.G. Oesterheld: maestro de los sueños (4)
De Lord Pampa a Marvo Luna **121**

Esteban Sterle
Carlos Nine. De Carlitos a Saubon (otro Carlitos) **141**

CENSURA

Aarnoud Rommens
C de censura: Buscavidas y el *terror del signo incierto* **153**

Dario Mogno
La desaparición de «M.r.CHta R.dio.UTO» y otros *misterios* **175**

PANORÁMICA

Dario Mogno
A propósito de la historieta en Cuba después del 1959
Charla con Roberto Alfonso Cruz **179**

AUTORES

H.G. Oesterheld: maestro de los sueños
4
De Lord Pampa a Marvo Luna

Andrés Ferreiro, Fernando García, Hernán Ostuni, Luis Rosales, Rodríguez Van Rousselt
Investigadores, Bañadera del Cómic, Buenos Aires, Argentina

Resumen
Cerrada la etapa de su propia editorial, Oesterheld colabora en varias publicaciones; pese al mal momento que vive en lo anímico y en lo económico, produce para Misterix *de Editorial Yago el que muchos consideran su mejor personaje: «Mort Cinder», junto al maestro Breccia. También con Breccia, para la revista* Gente *de Editorial Atlántida, da a conocer la segunda versión de «El Eternauta».*

Abstract
Closed the stage of his own editorial, Oesterheld collaborates in several publications; in spite of the bad moment that he lives in the psychic and in the economic thing, he produces for Misterix *of Editorial Yago the character that many consider his best one: «Mort Cinder», with the artist Breccia. Also with Breccia, for the magazine* Gente *of Editorial Atlantis, he creates the second version of «The Eternauta».*

Luego de concluida la aventura de la editorial propia Oesterheld tiene una época de producción irregular, siendo seguramente este período el más dificultoso para inventariar su labor, diseminada por doquier.

Hasta ese momento, si bien había hecho trabajos para varias editoriales, su trabajo estaba centrado primero en Abril y luego en Frontera. En esta nueva etapa se multiplica su labor, apremiado por circunstancias económicas pero siempre dando lo mejor de sí con gran profesionalismo.

De este período surge la que muchos consideran su mejor serie, apuntalada por la labor de Alberto Breccia: «Mort Cinder».

Yago: nuevos personajes para revistas renovadas

Editorial Abril dio un golpe de timón, cambiando el rumbo de sus publicaciones. Se alejó de la historieta y se dedicó de lleno a publicaciones femeninas, como *Claudia* y otras de noticias de actualidad.

Un empleado administrativo de la editorial –Francisco Romay– obtuvo la propiedad de los títulos de las revistas y continuó publicándolas, sin interrupciones, bajo el sello de la Editorial Yago, a partir de enero de 1962. Luego de un período de continuidad con la línea impuesta en Abril, comienza a introducir cambios en la apariencia y conteni-

do de *Misterix* y *Rayo Rojo*, y las ediciones extraordinarias –los *Súper*– adquieren identidad propia, con una periodicidad más o menos regular y personajes propios, producidos para los mismos.

Romay reúne un grupo de colaboradores de alto nivel: Alberto Breccia, Hugo Pratt –cuyo retorno es anunciado con carteles publicitarios: «El genial Hugo Pratt vuelve a *Misterix*»–, Carlos E. Vogt, Arturo del Castillo, Juan Arancio, Leopoldo Durañona, Ernesto García Seijas, José Muñoz, Solano López, César Spadari, Ray Collins, y –no podía faltar– Héctor Germán Oesterheld.

De esta etapa le pertenecen «Lord Pampa» (Solano López) en *Rayo Rojo* y *Súper Rayo Rojo*; en *Misterix* y *Súper Misterix*: «Mort Cinder» (A. Breccia); en *Misterix*: «León Loco» (García Seijas) y «Comandante Prado» (Spadari); en *Súper Misterix*: «Watami» (Moliterni), «Santos Palma» (Carlos Cruz), «Los marcianeros» (Solano López) y «Lobo Cruz» (Haupt). En diciembre 1962 Yago comienza a editar la revista *Sargento Kirk*, donde se reditan episodios de la serie del mismo nombre, los mismos que en el *Misterix* de Abril eran publicados en forma continuada, semana a semana; llegan a publicarse una veintena de números. *Cinemisterio*, *Álbum Rayo Rojo*, *Álbum Misterix*, son los títulos que a principios de 1965 remplazan a los *Súper* y, a mediados de año, a las mismas revistas semanales. En ellas no hay material nuevo de HGO, y sólo pueden encontrarse unitarias de Frontera o episodios de «Ernie Pike», algunos con la firma del guionista, otros sin él. Similar situación se produce cuando, concluido el ciclo de Yago, la Editorial Apolo reinicia las publicaciones *Rayo Rojo* y *Misterix*, e inicia las de «Bull Rockett» y «Joe Gatillo», publicándose rediciones de «El sargento Kirk».

Oesterheld descubre Atlántida

Constancio C. Vigil en 1918 funda la Editorial Atlántida, dando a conocer la revista homónima. Un año después se dan a conocer *El Gráfico* –en sus inicios una revista de actualidad– y *Billiken*, considerada la revista infantil más antigua del mundo de habla castellana. Poco y nada se ha escrito sobre la labor de HGO en esta editorial, labor que duró aproximadamente una década.

Héctor Germán Oesterheld posiblemente en 1965 haya iniciado su relación con la editorial. Al menos el trabajo más viejo detectado es una historieta de ciencia ficción realizada en colaboración con Eugenio Zoppi, «Rumbo a las estrellas», publicada en febrero y marzo de ese año en *Billiken*. También en ese año encontramos, entre los números 15 y 20 de *Sport*, suplemento mensual de *El Gráfico*, breves historietas deportivas como «El penal», que guionó HGO sobre un argumento de Juvenal, también con dibujos de Zoppi. El año siguiente el mismo dueto produce una unitaria –«Salvamento espacial»– con el protagonismo de una pareja de pilotos de prueba, curiosamente inserta al pie de un fascículo de divulgación científica, auspiciado por *Billiken*, de venta en librerías.

En 1969, para la revista *Gente*, en colaboración con Alberto Breccia, serializan una nueva versión de «El Eternauta», más comprometida políticamente. Por exigencias de la editorial, que incluso llegó a disculparse con sus lecto-

res por la publicación de la obra, el relato debe abreviarse considerablemente; no obstante es esta versión la primera que se conoció en Europa, y la que abrió las puertas a la producción del *viejo* Breccia.

Cuando aún estaba apareciendo «El Eternauta», en *Gente* no. 212 (14/8/69) se publica «Borman lo vio así», relato de los momentos vividos por los astronautas de la misión Apollo 8 en su avistamiento lunar. Los guiones de HGO tienen el sostén gráfico de Alberto Breccia y su hijo Enrique, el mismo equipo que el año anterior diera a conocer «Vida del Che».

En 1970, exactamente el primer día del año, da comienzo en *Gente* «Dos entre la gente», que por espacio de casi tres meses muestra la vida de una joven de clase media, y el dilema de su novio de seguir trabajando y estudiando en Argentina o aceptar una inmejorable propuesta de ir a vivir a Estados Unidos.

En una nota a la editorial, HGO presenta así la serie: «El primer episodio es, argumentalmente, la puja entre Marcos (el *nacionalista*), Tacho (el *hippie*) y Pepo, el hijo de un industrial rico, por conseguir a Cecilia, que termina *metiéndose* con Marcos (no será el novio definitivo: este aparecerá en el episodio siguiente). En el primer episodio quedará pintado el medio ambiente de Cecilia, su familia, sus amistades, su vida de siempre, sus problemas, sus sueños (sólo fue publicado ese primer episodio). "Dos entre la gente" se mantendrá siempre dentro de la realidad posible: en sus conflictos no habrá patologías ni tragedias; serán los conflictos propios de un grupo de vida joven en el Buenos Aires de hoy, la eterna lucha con la generación anterior, la alienación, los problemas que vienen de afuera (Vietnam, problemas raciales, comuniso, etc.), los problemas nuestros (peronismo, revisionismo, el no desarrollo del país, etc. etc.). Toda esta temática jugará dentro del marco de la vida nuestra de cada día, el barrio, la calle, la televisión y el cine, el deporte, alguna exposición de arte, la moto, la mochila, el disco. La vida joven de nuestra cambiante Argentina, su gente, su paisaje escondido. "Dos entre la gente" no será, pues, una fotonovela. Ni un teleteatro. Manteniéndose siempre fácil, será una historieta que piensa. Sana, optimista, con una gran fe en la vida. Porque así es Cecilia, la protagonista: le gusta mucho salir pero también le gusta charlar con la abuela, profundamente argentina, siempre positiva, vitalmente religiosa aunque muchas veces saltee la misa, hondamente sentimental bajo la corteza impulsiva y alegre».

En el no. 262 de *Gente* (30/7/70), bajo un sello «Gente '80 vida cotidiana» –donde se pretende anticipar las modificaciones a introducirse en esa década

que recién comenzaba– con el título de «El turista del tiempo» HGO vislumbra tales adelantos (algunos vistos hoy, otros por concretarse), al hacer aparecer a un personaje en 1980 como viajero temporal. Dos páginas de literatura convencional con ilustraciones y tres más de historieta –dibujos de Duraño-na– nos refieren un país totalmente cambiado, con innovaciones al servicio de la gente, que tiene un mayor nivel de vida. Al final del trabajo, el viajero del tiempo reflexiona, viendo a un matrimonio treintañero: «...en el 70 andarían por los veinte. Quizás medio *hippies*, quizás rebeldes. Ahora están conformes... Pero no están conformes porque se están resignando... Están conformes porque están venciendo...».

Canal TV, revista dedicada exclusivamente a la televisión, hacía ya un tiempo que había pasado a formar parte de Atlántida cuando HGO, con distintos dibujantes, encara la adaptación de películas: por ejemplo detectamos en 1972 «Doctor Zhivago», con dibujos de Lavallen y «Amor sin barreras», con dibujos de Marcos Adán en el número correspondiente al 11 de noviembre del mismo año.

Tiempo después, en ocasión de presentar a la editorial un proyecto similar para la adaptación de novelas famosas en historieta, destinado a *Billiken*, Oesterheld dice: «En *Canal TV* estamos aplicando, creo que con éxito, una nueva fórmula para la adaptación de películas: en lugar de hacer un anodino resumen ilustrado, como es lo común, relaboramos la historia tratando de conservar los elementos esenciales de clima y argumento; la idea básica es lograr una historieta con todos los ingredientes de una buena *completa* y tan atractiva como para interesar incluso a los lectores que no han visto la película. Propongo aplicar el mismo criterio para publicar en *Billiken* durante los meses

de verano adaptaciones de novelas famosas, en versiones *completas* de 8 a 10 páginas (80-100 cuadros). Aparte de divulgar obras valiosas lograremos un material de mucho atractivo visual y gancho literario; en cada número de la revista el lector absorberá los elementos básicos de toda una novela».

Aparentemente el proyecto no tiene eco en la editorial, en cuanto a publicar completa una historieta por número, pero alguno de los títulos propuestos es llevado a la revista en forma de entrega semanal. Así vemos cómo en *Billiken* no. 2800 (septiembre de 1973) se anuncia «Sherlock Holmes» de Arthur Conan Doyle, con dibujos de Gustavo Trigo en la adaptación de «El sabueso de los Baskerville». También se detecta la adaptación de «20000 leguas de viaje submarino» de Julio Verne, con dibujos de Roberto Regalado (1975) y «Martín Fierro», con dibujos de Carlos Roume.

En la página tres de *Billiken* no. 2714 (17/1/72), inmediatamente debajo del logo de la revista y con dos ilustraciones de Alberto Breccia, detectamos «Con la vida en un hilo», relato de lo ocurrido siete meses antes en un vuelo de instrucción de un cuerpo de paracaidistas canadienses acantonado en Alemania, donde un sargento instructor salva la vida de un conscripto.

Además de la malograda segunda versión de «El Eternauta», sin duda lo más importante realizado por HGO para Atlántida es «Marvo Luna», para *Billiken*, de corte de ciencia ficción, publicada entre 1972 y 1973, con dibujos iniciales de Solano López, remplazado luego por José Muñoz, terminando la saga en manos de la dupla Vitacca-Adán.

En la misma época, también para *Billiken*, en cuadernillos o separatas centrales de la publicación –en período vacacional– HGO produce historietas con personajes de series o unitarias: «Bull Rockett», con dibujos de Enio (no. 2773 de 5/3/73), «Frankie, el pequeño cow-boy», dibujado por Dalfiume (no. 2768 de 29/1/73), «Primero en Marte» (no. 2763 de 25/12/72) con arte de Roberto Regalado, relatando la odisea de un sobreviviente –argentino– de la primera expedición llegada al *Planeta Rojo*; «El Tostado», dibujado por Gustavo Trigo (no. 2813 de 12/73), donde la vida de un caballo –el que da título a la historieta– y la muerte de un niño se mezclan para dar un mensaje acerca de la libertad y la comprensión humana.

También en esa época HGO reflota el que quizás haya sido su personaje predilecto: «El sargento Kirk», desde febrero 1973, en *Billiken*, con dibujos de Gustavo Trigo.

A. Ferreiro, F. García, H. Ostuni, L. Rosales, R. Van Rousselt

PALABRA DE OESTERHELD

La nueva historieta *

Ante todo quiero explicar el propósito de esta charla.

No voy a atacar ni a defender la historieta. Dejo el tema para sicólogos y pedagogos, que sin duda disponen de elementos de juicio muchos más valiosos de los que yo pueda tener.

Haciendo eso sí, la salvedad de que quienes atacan la historieta generalmente ni siquiera la han leído; los que se acercan a la historieta con criterio objetivo sin conceptos preformados, suelen encontrarse con más de una sorpresa.

No haré tampoco la historia de la historieta, que la tiene, aunque más de uno se sorprenda. Pero hay ya algún buen texto sobre la materia, el de Enrique Lipszyc, por ejemplo, muy completo aunque un tanto desordenado, y no sería mucho lo que yo podría aportarles de nuevo. Tampoco hablaré sobre los aspectos técnicos de la historieta; hay dibujantes que han hecho la teoría de la historieta y están en mejores condiciones técnicas que yo para hablar sobre la realización historietística.

No haré, pues, ni crítica ni elogio, ni historia, ni técnica. Lo que haré será presentar a ustedes algo nuevo sobre que pensar. Si por lo menos unos de los que me escuchan se acuerdan en el futuro de estos minutos que pasamos juntos me declararé más que satisfecho.

Lo que me propongo hacer es hablar sobre una nueva forma de historieta que está empezando a nacer, una historieta que será la historieta del futuro, en una palabra la *historieta nueva*.

Todos sabemos lo que hasta ahora hemos oído de la historieta; un medio de entretenimiento para el gran público que, por su baratura, por su facilidad y su fuerza expresiva, ha gozado y goza de una difusión muy grande en todo el mundo.

Enteramente dedicada a entretener, la historieta, hasta ahora, hay que reconocerlo, ha empleado recursos no siempre nobles. Son muchos los excesos cometidos por los editores desaprensivos. La mala fama que tiene la historieta es en muchos casos ampliamente merecida.

Pero, así como hay cine bueno y cine malo, así como al lado del gran teatro de un Miller o de un Sastre está el teatro innombrable que sólo busca halagar la parte más visceral del individuo, así, repito, hay historieta buena e historieta mala. Entendiendo como historieta mala la que, como el teatro o el cine o la televisión malos, no es otra cosa que escapismo sensorial. Que embota, adormece el espíritu.

Y entendiendo por historieta buena

* Artículo en el no. 1 de *Dibujantes* (segunda época), noviembre 1965.

(QUISIERA YO TAMBIÉN HACER COMO LOS CASTORES Y LOS PATOS SALVAJES... TENER MI "WIG WAM". MI "SQUAW"...)
SE LE ACELERÓ EL PULSO. Y, SIN DARSE CUENTA, ACELERÓ TAMBIÉN EL PASO. Y...
LA SÚBITA ACELERACIÓN LE SALVÓ...
PERO...
ALGO LE PASÓ ROZANDO LA ESPALDA. UNA FLECHA...

la que, sin dejar de tener atractivos para el gran público, procura darle algo más, ya sea una enseñanza o alguna emoción diferente a la mera excitación que crea la violencia, que es lo que hace la historieta mala.

Créase o no, hay historietas con ternura y hasta las hay con poesía.

Desde luego que desgraciadamente las historietas malas son más que las buenas.

Y hay entre ambas una gran masa de historieta indiferente, mediocre que no agrega ni quita nada, que no es muy criticable pero que tampoco se gana mayores elogios.

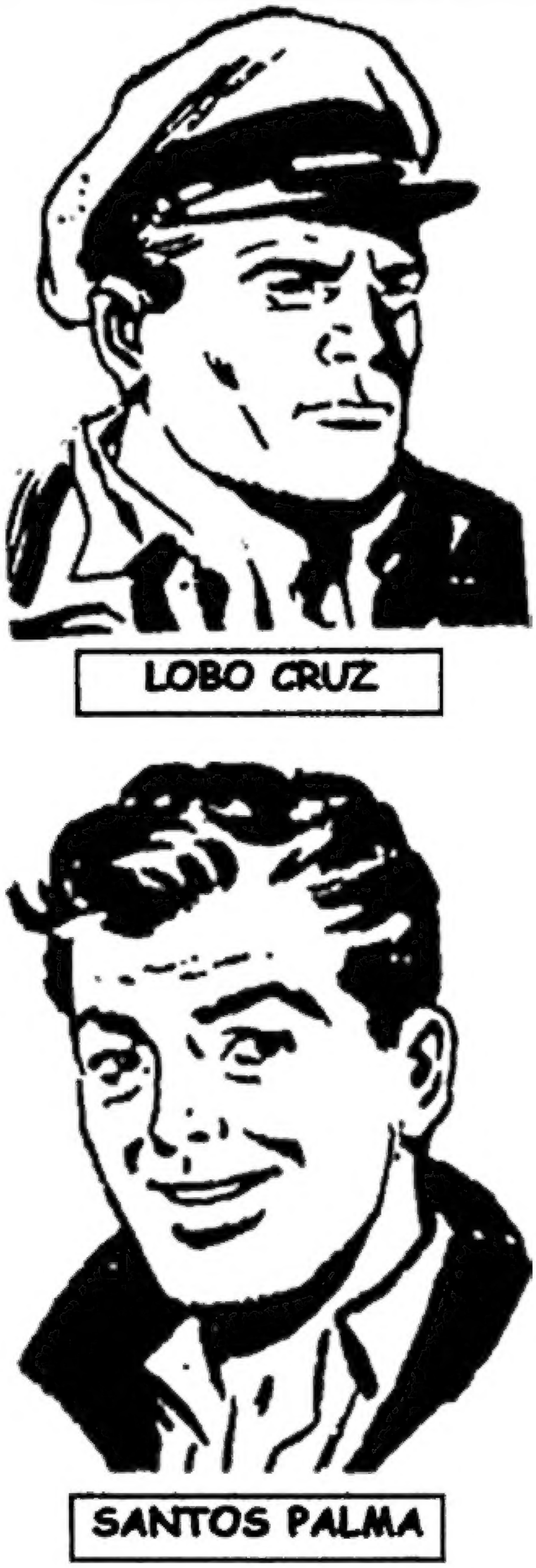
Este es, a muy grandes trazos, el panorama de historieta actual: aunque, repito, es mucho lo de malo que tiene la historieta, es también mucho lo positivo que se ha hecho y que se hace; de seguir las corrientes actuales es de prever que el porcentaje de historieta buena irá creciendo en detrimento de la historieta mala; cada vez son más los editores que tratan de publicar material más digno.

Sin embargo, no es de esta historieta *algo mejor* que quiero hablar, no es esta la *historieta nueva* a la que me referí poco antes.

Lo que quiero es que tome estado público una verdadera revolución que se está operando en la historieta, revolución que, me atrevo a predecir, terminará cambiando completamente la temática de los argumentos en el sentido del mismo dibujo, la trascendencia toda del género.

Aunque tiene más de medio siglo de existencia, la historieta está todavía en pañales; se ha quedado detenida en su evolución. Es como si el cine se hubiera quedado en el tiempo de Max Linder y Harol Lloyd, como si las películas de aquella época siguieran inspirado las producciones de hoy.

La historieta se ha quedado frenada, autolimitada, resignada a ser un género para chicos, para adolescentes, para adultos que no abandonaron del todo la adolescencia. Esta situación está cambiando. La historieta, por el empuje de algunos creadores que no se conforman con lo antiguo, que quieren lograr algo más, está poniéndose de nuevo en marcha, está avanzando, reanuda la evolución que tarde o temprano hará de ella un género tan maduro como el cine o como el teatro.



Más de uno, al escucharme, se estará ya preguntando: ¿por qué la historieta debe evolucionar? ¿qué necesidad hay de ella?

¿A qué responde la inquietud de esos creadores que he mencionado, qué justificativo tiene tratar de darle trascendencia a un género que hasta ahora no ha tenido prácticamente ninguna?

La respuesta es simple: la historieta debe reanudar su evolución porque potencialmente representa un medio fabuloso de difusión cultural; porque debidamente desarrollada, puede enriquecer la vida espiritual de muchos seres prácticamente ciegos hasta ahora a todo lo que sea cultura. y más aún. Cuando se sepa aprovechar todas sus potencialidades, la historieta puede llegar a ser un elemento importante aún en la vida espiritual del más culto de los individuos.

Antes de la invención del cine, por supuesto nadie tenía necesidad de él. Hoy el cine está ya definitivamente incorporado a la vida espiritual del sector de público que tiene acceso a él. Una buena película es una experiencia vital que hasta puede cambiar la forma de pensar o de sentir de cualquiera.

No hay razón para que lo mismo no ocurra con la historieta. Que de ser el medio de expresión puede llegar más adentro a parte del público, pues hasta las capas más inferiores de la sociedad tiene acceso a él, lleva en sí mismo todos los elementos para convertirse en un arte propio, enteramente independiente, un *octavo arte* con tanto derecho a la existencia como los otros siete.

Comprendo que ya es hora de que definamos las cosas, que explique qué entiendo por *historieta nueva*.

Entiendo por *historieta nueva* la historieta que por su temática y su realización, llegue al público todo, no sólo al público infantil. La historieta que interese.

a propósito de «Mort Cinder»

Ezra Winston, anciano anticuario de Londres, está a punto de iniciar la experiencia más profunda y extraña de su vida, que siempre ha sido recoleta y monótona.

Un misterioso objeto, supuestamente egipcio, envuelto en un diario viejo, le es entregado por el Esqueleto, vagabundo anticuario. En una de las páginas se notifica la muerte por horca de Mort Cinder. El objeto obsesiona a Ezra y lo ve reflejado en todo lo que mira.

Siguen llegándole noticias sobre Cinder que, inevitablemente, lo llevan a él, creando un suspenso impresionante

CADA DÍA CENTENARES DE ESCLAVOS MUERTOS ERAN LLEVADOS A LAS PIRAS FUNERARIAS QUE HUMEABAN NOCHE Y DÍA...
SEGUÍA EL TRABAJO EN LA MINA. DECENAS DE ESCLAVOS SUCUMBÍAN EN LOS FRENTES DE AVANCE, APLASTADOS POR LAS ROCAS...
O EN EL TÚNEL DE LOS CRISOLES, ANIQUILADOS POR MISTERIOSA ENFERMEDAD QUE AFLOJABA LA PIEL, QUE QUEMABA LOS OJOS, HASTA ENCEGUECER Y MATAR...
DÉJAME, MORT... YA PASARÁ...
HASTA GUMA, EL PRIMER AYUDANTE DE LOS TRES HOMBRES SABIOS, ESTABA ATACADO POR EL MAL... ¿CUÁNTO TARDARÍA EN ATACARME A MÍ?

...TERMINAN ASÍ: "POR ESTO FUE LLAMADO EL NOMBRE DE ELLA BABEL, PORQUE ALLÍ CONFUNDIÓ JEHOVÁ EL LENGUAJE DE TODA LA TIERRA Y DESDE ALLÍ LOS ESPARCIÓ SOBRE LA FAZ DE TODA LA TIERRA...
fin

hasta desembocar en lo que será el meollo de la primera historia del personaje.

Amén del guión, que se presentaba excepcional, mucha expectativa creó este trabajo de Alberto Breccia que había estado retirado un tiempo (desde el final de «Sherlock Time», para Editorial Frontera) del campo historietístico. Es un retorno asombroso con un personaje a su medida. Los ambientes góticos plagados de sombras nocturnales en donde se desdibujan los contornos de los personajes y el paisaje, dan una medida angustiosa de la existencia. La acción, ralentada por momentos, desemboca en continuas crisis vertiginosas.

Asombra también, conceptualmente en lo gráfico, una aparente vuelta del dibujante a amores juveniles de su profesión (las páginas mejores de «El Vengador», los ambientes de «Puño Blanco», tira diaria realizada para el vespertino *La Razón*, alguno de los capítulos de «Vito Nervio», o las tapas realizadas para *Tit-Bits*) influida por las ilustraciones de las revistas de novelas populares de misterio de origen británico, muy comunes en Argentina en los años que corren de la la década del diez a la del treinta. Es poco conocida la afición de *El Viejo* a reunir la colección de *Tit-Bits* de esa época, publicación ejemplo de lo anteriormente escrito.

Vuelve con una técnica revolucionaria que impacta a los lectores (desarrolla el dibujo con una yilé entintada, difícil habilidad que acompaña con pluma y pincel), y cada página es un descubrimiento en la manera de encarar la historieta que le ha valido el reconocimiento internacional.

Además de la edición original en *Misterix*, se reditaron aquí diversos capítulos en *Pif-Paf*, de Récord, en la edición recopilatoria a gran tamaño de Martínez Peyrou, en *LD-3* (1969), en el diario *Sur* (1990), además de las ediciones en Italia, Francia, Alemania y España.

El guión de Oesterheld es el de sus mejores momentos, sobre todo la historia en la cárcel de Blue Dove y el de las Termópilas.

En 1985 la revista especializada *Fan Comics* (no. 1, España) encuestó a cincuenta y cinco personalidades del mundo español de los comics, a quienes se les requirió «una lista de sus quince obras favoritas a través de la historia mundial de los comics». «Mort Cinder» figuró en octavo lugar, con veintiún votos, detrás de «The Spirit», «Little Nemo», «Prince Valiant», «Corto Maltese», «Terry and the Pirates» (Caniff), «Flash Gordon» (Raymond) y Lieutenant Blueberry. Sobre la base de esa misma lista y de acuerdo con todas sus obras votadas, entre los guionistas HGO figuró segundo, detrás de Don Moore (redactor de «Flash Gordon» y «Jungle Jim»).

R.V.R.

HOMENAJES

HOMENAJES

Un *fumetto* para Héctor
por Bepi Vigna

La idea de esta breve historia ha nacido de manera casi natural porque nos placía narrar la vida de Héctor Oesterheld usando el lenguaje por él preferido, haciéndolo así llegar a ser, por una vez con su nombre, el protagonista de un *fumetto*, aunque el guionista ya había prestado su rostro para Ernie Pike, uno de sus personajes más apreciados.

Juan Zanotto, que ha sido compañero de trabajo de Oesterheld, ha provisto una gran ayuda en la faz de la documentación y ha trabajado el diseño con una meticulosidad y un empeño en el que transparenta una fuerte implicancia emotiva.

Para mí ha sido un honor trabajar con él y sobre todo trabajar en una historia como esta.

En la narración, la desaparición de Oesterheld viene datada el 21 de abril de 1977, aunque la denuncia presentada por la mujer del escritor en la embajada alemana fue hecha el 3 de junio de ese mismo año. Esta diferencia de datos da la medida del período atormentado y oscuro que vivía en aquel tiempo Argentina. De hecho, la mayoría de las veces reinaba mucha incertidumbre sobre el día exacto en que cualquiera había sido secuestrado por la policía. El clima de terror inducía frecuentemente a los componentes de una misma familia a vivir separadamanete y a limitarse a comunicaciones esporádicas. Una historia terrible.

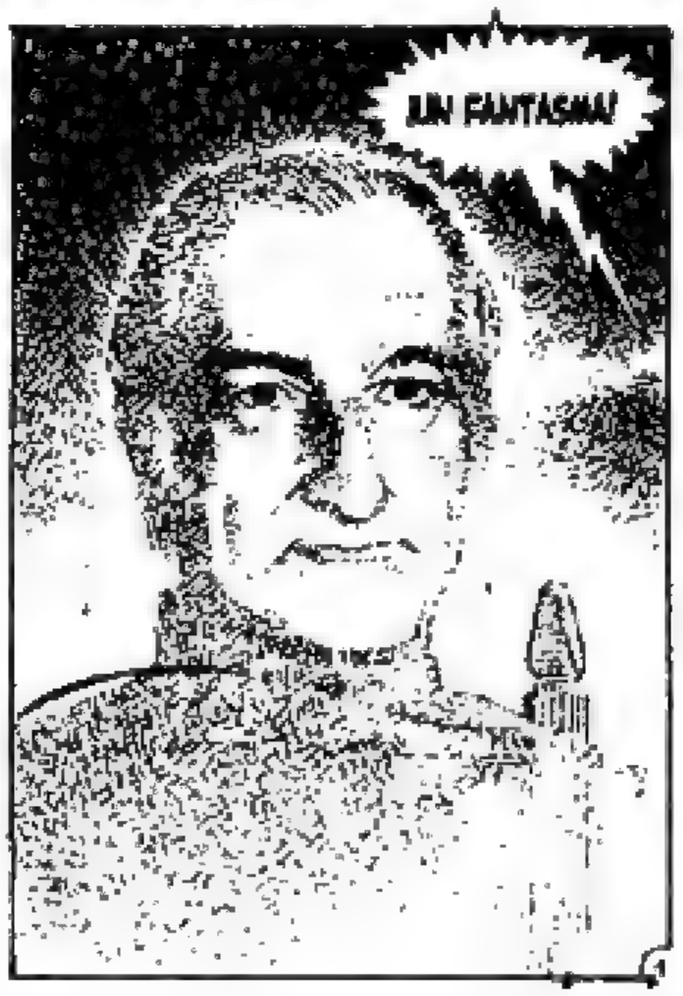
HACE CALOR ESTA NOCHE. TENGO EL HÁBITO DE TRABAJAR CON LA VENTANA ABIERTA Y DE CUANDO EN CUANDO PUEDO DESCANSAR LOS OJOS MIRANDO LAS ESTRELLAS.

ME GUSTA ESCRIBIR A ESTA HORA TARDÍA... CUANDO EL TELÉFONO NO SUENA Y EL ÚNICO RUMOR ES EL DE MIS DEDOS SOBRE EL TECLADO.

A VECES TENGO LA IMPRESIÓN QUE EN UN MOMENTO COMO ESTE SE PUEDE INTUIR LA ETERNA ARMONÍA QUE REGULA EL UNIVERSO.

DE IMPROVISO SIENTO UN EXTRAÑO CRUJIDO PROVENIR DE SILLA FRENTE AL ESCRITORIO...
?

...UNA SOMBRA TOMA FORMA ANTE MÍ...

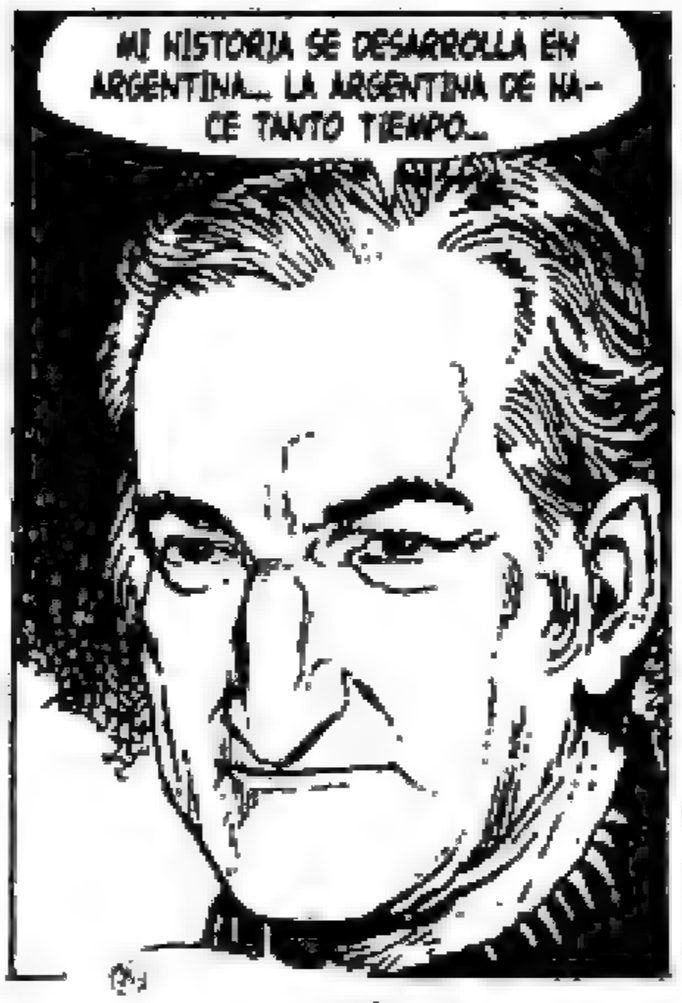

¡UN FANTASMA!

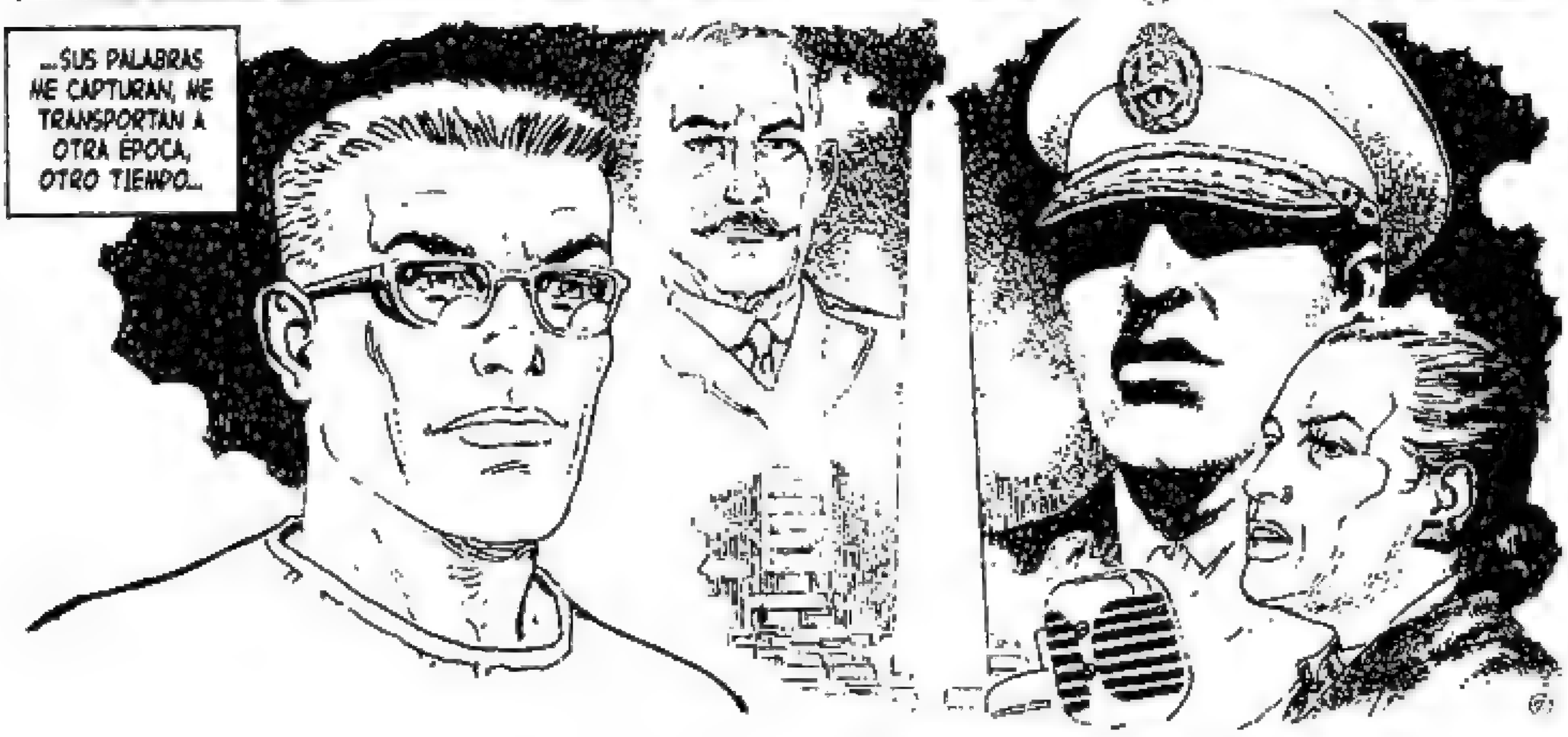
¿ESTOY EN LA TIERRA, VERDAD?
MIRA A SU ALREDEDOR COMO SI NADA FUESE... YO ESTOY PARALIZADO POR LA SORPRESA, PERO NO TENGO MIEDO...

...ESA EXTRAÑA PRESENCIA ME TRANSMITE SENTIMIENTOS DISTINTOS AL MIEDO...
VEO QUE TRABAJAS MUCHO... ¿QUE HACES?
ESCRIBO... EHM... SOY UN GUIONISTA

FÍJATE UN POCO....TRAS TANTAS CASAS, TRAS TANTOS HOMBRES, VENGO JUSTAMENTE A DAR CONTIGO... ANTE UNO QUE ESCRIBE.

SABES, TAMBIÉN HA SIDO MI PASIÓN ESCRIBIR HISTORIAS. ¿QUIERES QUE TE CUENTE UNA?
¡EH?
ANTES QUE YO PUEDA RESPONDERLE ÉL YA HA INICIADO SU RELATO.


MI HISTORIA SE DESARROLLA EN ARGENTINA... LA ARGENTINA DE HACE TANTO TIEMPO...


...SUS PALABRAS ME CAPTURAN, ME TRANSPORTAN A OTRA ÉPOCA, OTRO TIEMPO...

"DE PEQUEÑO, MI INFANCIA TRASCURRIO ENTRE BUENOS AIRES Y LA CAMPIÑA DE SAN COSME... DONDE PODIA JUGAR Y CORRER AL AIRE LIBRE. AMABA LA LIBERTAD DE LOS CAMPOS Y DEL VIENTO."
"CUANDO NO PODÍA SALIR DE LA CASA, DEVORABA LIBROS DE AVENTURAS... LA ISLA DEL TESORO, ROBINSON CRUSOE, LOS TIGRES DE LA MALASIA. ASÍ COMENCÉ A APRECIAR LA LIBERTAD DE LA FANTASÍA."
"ESTABA ESCRITO EN MI DESTINO QUE DEBÍA CONVERTIRME EN GUIONISTA... Y UN DÍA ABANDONÉ MI TRABAJO DE GEÓLOGO PARA PONERME A ESCRIBIR RELATOS."
¡OH! ESTÁ MUY BIEN ESTE ESCRITO DE OESTERHELD... LLÁMELO, TENGO UNA PROPUESTA QUE HACERLE.
DE ACUERDO, SEÑOR CIVITA.
EDITORIAL ABRIL
¡HISTORIETAS...! ¡YO JAMÁS HE LEÍDO UNA EN MI VIDA!
SIEMPRE SE PUEDE PROBAR... CON TU FANTASÍA Y TU CULTURA, ESTOY SEGURO QUE RESULTARÍAS BUENO COMO GUIONISTA.
FELICITACIONES HÉCTOR, LEÍ TU ÚLTIMA HISTORIA EN MISTERIX.
MMM... ¡EL DIBUJANTE HA CAMBIADO ALGUNAS SECUENCIAS!
SEGURO QUE NADIE ESCRIBIRÁ JAMÁS LA HISTORIA DE LAS MEJORES SECUENCIAS DE GUIÓN QUE LOS DIBUJANTES NO HAN RESPETADO.
APUESTO A QUE SOS UN DIBUJANTE...
SÍ, VENGO DE ITALIA... ME LLAMO HUGO PRATT.

"16 DE SEPTIEMBRE DE 1955, UN GOLPE MILITAR PONE FIN AL GOBIERNO DE JUAN PERON."

"COMENZABA UN PERÍODO DE FUERTE INESTABILIDAD POLÍTICA."

¡JORGE!

¡HOLA HÉCTOR, HERMANITO!, ¿DE QUÉ QUERÍAS HABLARME?

SE ME OCURRIÓ UNA IDEA... ¿POR QUÉ NO FUNDAMOS NUESTRA PROPIA EDITORIAL?

¿HABLÁS DE EDICIONES DE LOS HERMANOS OESTERHELD?

NO. VOY A CREAR LA EDITORIAL FRONTERA... Y HARÉ BUENAS HISTORIETAS... VIGOROSAS, ALEGRES, APASIONADAS Y HUMANAS, HISTORIAS QUE INVOLUCREN A LOS LECTORES...

HISTORIETAS QUE SORPRENDAN POR NUEVAS, ORIGINALES, MODERNAS, QUE SEPAN HABLAR AL MUNDO DE HOY... HISTORIETAS VIBRANTES DE LIBERTAD Y DEMOCRACIA.

"LLAMAREMOS A LOS MEJORES DIBUJANTES CON QUIENES HEMOS TRABAJADO... PRATT, SOLANO LOPEZ, MOLITERNI, BERTOLINI, Y DESPUÉS, MÁS ADELANTE, A GARCIA SEIJAS, BALBI, RUBÉN SOSA..."

HORA CERO

Frontera

FELICITACIONES, HÉCTOR. ESTE ERNIE PIKE ES UN GRAN TRABAJO...

GRACIAS, PERO EL MÉRITO TAMBIÉN SE DEBE A LOS MUY BUENOS DIBUJOS DE HUGO PRATT.

"EN 1957, EN LAS PÁGINAS DE HORA CERO SEMANAL, APARECE EL PRIMER CAPÍTULO DE EL ETERNAUTA."

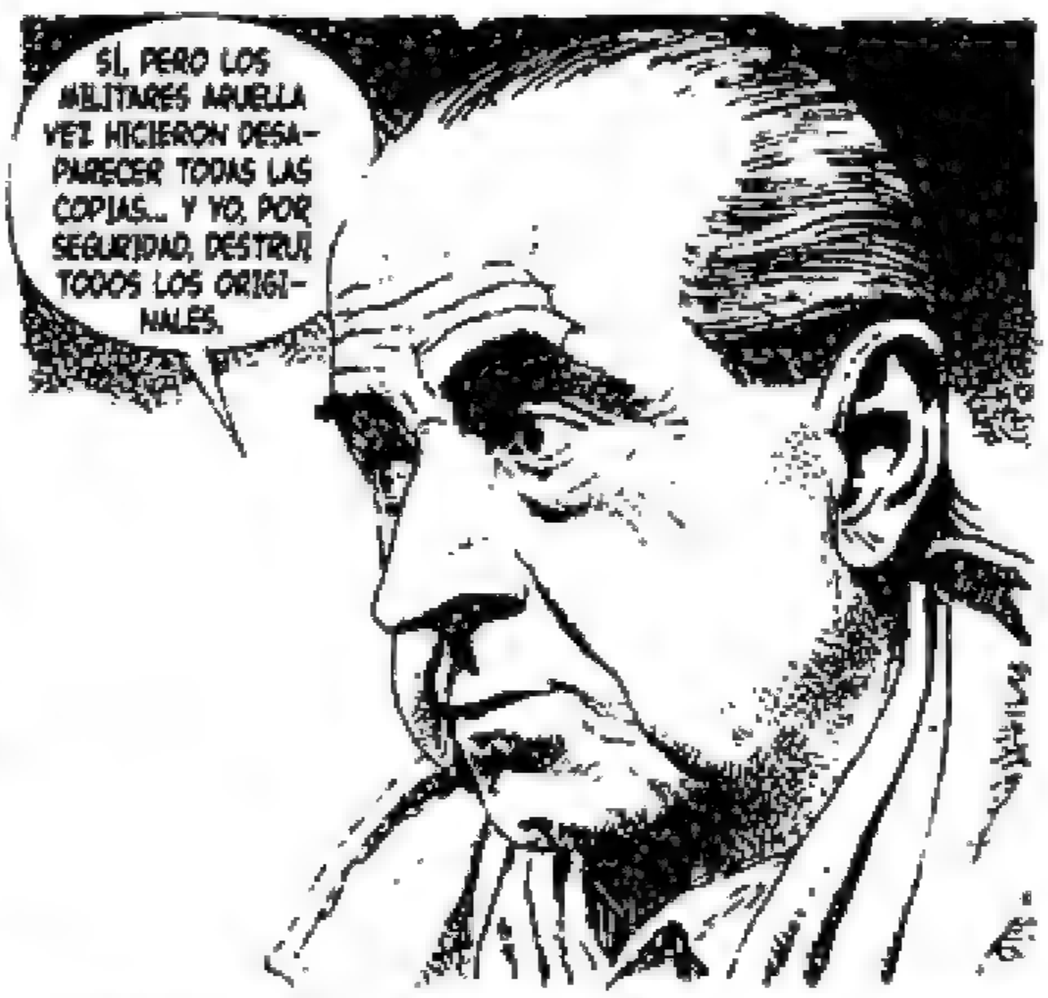
El eternauta
¿QUÉ ESTÁS LEYENDO?
UNA HISTORIA DE CIENCIA FICCIÓN VERDADERAMENTE FANTÁSTICA! HABLA DE HOMBRES MANIPULADOS POR EL PODER... COMO MARIONETAS TELECOMANDADAS... DE PODERES OCULTOS QUE VAN DETRÁS, Y DE MILITARES...

"AÑOS MÁS TARDE, LA DECLINACIÓN EN LAS VENTAS DE LAS REVISTAS LLEVÓ A LA QUIEBRA A LA EDITORIAL. LOS TIEMPOS SE NICIERON CADA VEZ MÁS DUROS Y LLEGARON A SU MÁXIMA EXPRESIÓN CON LA ENTRADA AL PODER DEL GENERAL VIDELA EN 1976."

"TODAS LAS LIBERTADES CONSTITUCIONALES SON SUSPENDIDAS Y SE INSTALA UN RÉGIMEN REACCIONARIO Y FUERTEMENTE REPRESIVO."

HOLA ALBERTO... ¿Y ESTA INESPERADA VISITA? ¿ALGÚN PROBLEMA CON EL GUIÓN?
NO, NO ES ESO... DEBO HABLARTE DE UN ASUNTO DELICADO.

UN POSTER DEL CHE GUEVARA... NO ES SALUDABLE TENER CIERTAS COSAS EN CASA EN ESTOS TIEMPOS.
LO HAN PEGADO MIS HIJAS... PERO, ME DECÍS ESO DESPUÉS QUE HICIMOS JUNTOS LA BIOGRAFÍA DEL CHE EN HISTORIETAS!


SÍ, PERO LOS MILITARES AQUELLA VEZ HICIERON DESAPARECER TODAS LAS COPIAS... Y YO, POR SEGURIDAD, DESTRUÍ TODOS LOS ORIGINALES.

¿QUÉ HICISTE QUE?
ES MEJOR ASÍ... CREEME... PERO ENTERRÉ EN EL JARDÍN UNA COPIA PUBLICADA.

FUI AMENAZADO ¿SABÉS? Y SE OYEN EXTRAÑOS COMENTARIOS POR AHÍ... TENÉS QUE ESTAR ATENTO CON TUS HIJAS, SE ESTÁN EXPONIENDO DEMASIADO.

YO SÉ QUE MI HIJAS CORREN PELIGRO... PERO POR OTRA PARTE COMPARTEN MIS MISMOS IDEALES... ¿CÓMO SE PUEDE FRENAR LA JUVENTUD, LA PASIÓN POLÍTICA, LA VOLUNTAD DE LIBERTAD!

"BEATRIZ FUE ASESINADA... DIJERON QUE HABÍA ENCONTRADO LA MUERTE DURANTE UN ASALTO A UN CONVOY MILITAR... PERO YO JAMÁS LO HE CREÍDO."
"DE ELLA AL MENOS RESTITUYERON EL CUERPO. DE DIANA, EN VEZ, DESAPARECIDA UN AÑO DESPUÉS, NI SIQUIERA ESO... ¡DESAPARECIDA..., DESVANECIDA EN LA NADA...!

¡Y DESPUÉS ME TOCÓ A MÍ!
"21 DE ABRIL DE 1977."
BIEN, LLEGA ALGUIEN, DEBE SER HÉCTOR.
"AQUELLA NOCHE, EN LA PLATA, DEBÍA UNIRME A UN GRUPO DE COMPAÑEROS MONTONEROS."

?
¿EL SEÑOR HÉCTOR GERMÁN OESTERHELD? DEBE ACOMPAÑARNOS INMEDIATAMENTE.
¡¿QUIÉNES SON UDS.?! YO NO VOY CON NADIE...
SCREEEK!

¡OH, DIOS MÍO! ¡LO HAN DETENIDO!
¡ADENTRO... Y NO TE RESISTAS!
VAMOS... ¡HUYAMOS!
"IMPREVISTAMENTE, MIENTRAS ESCUCHO ALEJARSE UN AUTO EN LA NOCHE... EL FANTASMA DEJA DE HABLAR Y SU FIGURA COMIENZA, LENTAMENTE A DISOLVERSE..."

ESPERA... ¡NO TE VAYAS!
NO PUEDO QUEDARME, MI HISTORIA HA TERMINADO.
¡PERO, POR QUE HAS QUERIDO CONTARMELA?
PORQUE CIERTAS HISTORIAS NO SE DEBEN OLVIDAR JAMÁS... Y AQUELLOS QUE HACEN TU TRABAJO TIENEN UN DEBER IMPORTANTE... ¡EL QUE ESCRIBE TIENE UNA RESPONSABILIDAD!
RECUERDA... LA FANTASÍA ES EL PODER MÁS GRANDE...

...SI SE APRISIONA LA FANTASÍA Y LA VOLUNTAD DE SOÑAR.... ¡SE MATA LA LIBERTAD!
FIN

AUTORES

Carlos Nine
De Carlitos a Saubon (otro Carlitos)

Esteban Sterle
Historietista, investigador, Ciudad de México, México

Resumen

Poseer una formación académica y lograr un resultado libre de complejos. Lo cual no es una decisión fácilista, cómo él mismo describe: «...una situación poco cómoda, fronteriza, pero al mismo tiempo interesante, porque en realidad lo que uno hace es una guerra de saqueo en ambos lados para tomar de esas regiones lo que le interesa».

Abstract

To possess an academic formation and to achieve a result free of complex. That which is not an easy decision, how he describes it: «... a not very comfortable, border, but at the same time interesting situation, because in fact what one makes is a looting war in both sides to take of those regions what interests him».

Un dibujo a lápiz de Nine es una obra magistral, lo es con tinta y más tarde con acuarela. Una de sus cualidades es la de mostrar estas tres etapas en un mismo plano.

Generalmente cuando se ha pasado por el boceto a lápiz, el entintado y el color, es cuando al lector le toca ver no por elección propia, sino porque el sistema de producción editorial es lo que permite ver la obra terminada. De otra forma tendríamos tres obras, y no obras que esconden otras obras. Desafortunadamente tampoco hay tantos autores que justifiquen al medio editorial este tipo de producción. En blanco y negro o en colores su trabajo es de un impacto visual desorbitante, de formas siniestras pero familiares. Una mezcla ingeniosa de cultura de masas para entendidos. Disney y Dalí juntos en un mismo plato. Un plato de tallarines rociado con discursos sociales y surrealismo rioplatense. Anécdotas arrabalescas, referencias literarias y prescripciones médicas firmadas por el relojero de «Alicia en el país de las maravillas». Es una incansable pelea, entre el ojo dispuesto a todo y el cerebro que duda por participar en una orgía de luz y sombra que hacen creíble lo abstracto.

Nine se define así mismo como neofigurativo y en su trabajo fluye un claro espíritu renacentista. Pero habrá que adentrarse en el terreno profesional para entender cómo es que este fenómeno

no comercial se desenvuelve con éxito en un entorno para las masas.

Como muchos otros artistas de su generación, Nine encuentra atractivas la ilustración y la historieta, dos disciplinas que dependen directamente de la plástica y que la mayoría de los artistas de formación académica reniegan o catalogan como cultura de masas o arte automático. Esto tiene doble valor, porque se da a la tarea de jugar en la ambigüedad y asumir tales riesgos. Poseer una formación académica y lograr un resultado libre de complejos. Lo cual no es una decisión fácilista, cómo él mismo describe: «...una situación poco cómoda, fronteriza, pero al mismo tiempo interesante, porque en realidad lo que uno hace es una guerra de saqueo en ambos lados para tomar de esas regiones lo que le interesa» [1]. A todo esto hay que agregarle la difícil tarea de entrar en un mercado editorial de un país que siempre está en crisis, como Argentina.

Por una casualidad histórica, el país se encontraba en un momento interesante para el caldo de cultivo de este autor. Por un lado la dictadura militar (1973-1983) permitió que un medio impreso se desarrollara a su sombra como opción a la información política oficialista. Este medio fue la revista *Hum®* [2], donde a partir de 1982 Nine empieza a publicar ácidas caricaturas políticas en sus portadas. Y por otro lado, el final inevitable de la dictadura también permitió el lanzamiento, en septiembre de 1984, de la mítica revista de historietas *Fierro* [3] donde Nine empieza su obra historietística.

De no ser por esta especie de destape con hedor a riachuelo, lleno de euforia democrática, donde todas las propuestas anticonvencionales eran muy bien recibidas por el lector, a Nine le hubiera llevado mucho más tiempo una inserción exitosa en el mercado historietístico y un desarrollo en el plano profesional, al menos relacionado con la historieta. En una época menos escabrosa, Nine hubiera sido, quizás, el accidente editorial de un despistado o amateur editor. Un ejemplo de este caso llegó a darse a principios de la década del noventa al intentar introducir la serie de «Keko el mago» en España [4], época en la que el lector promedio de historietas no lograba reponerse aún de la resaca que dejó a su paso el llamado *boom* del cómic adulto [5]. Así fue como en las páginas de la revista española *Zona 84* [6], se cancelarían las entregas de «Keko el mago», donde el encargado de la comunicación con los lectores [7], apenas reconocía en una pequeña nota el hecho, disculpándose ante dos lectores españoles que querían saber por qué se había cancelado la serie de Nine en esa publicación. «Al parecer Keko quedaba algo más allá de lo que muchos lectores estaban dispuestos a ver en estás páginas. El enorme talento de Nine, que nunca dejamos de alabar entre profesionales, bordea por su libertad de planteamientos gráficos y narrativos una anticomercialidad de la que éramos y somos concientes» [8].

Sólo luego de que una generación rechazara su Keko, vendría la apertura del mercado europeo. El editor italiano Dario Mogno publicó su primer dibujo en Europa y Nine aún lo acuerda como uno de los pocos con conciencia política del género. La conciencia política en la obra de Nine es una dominante en su discurso narrativo, al igual que el ma-

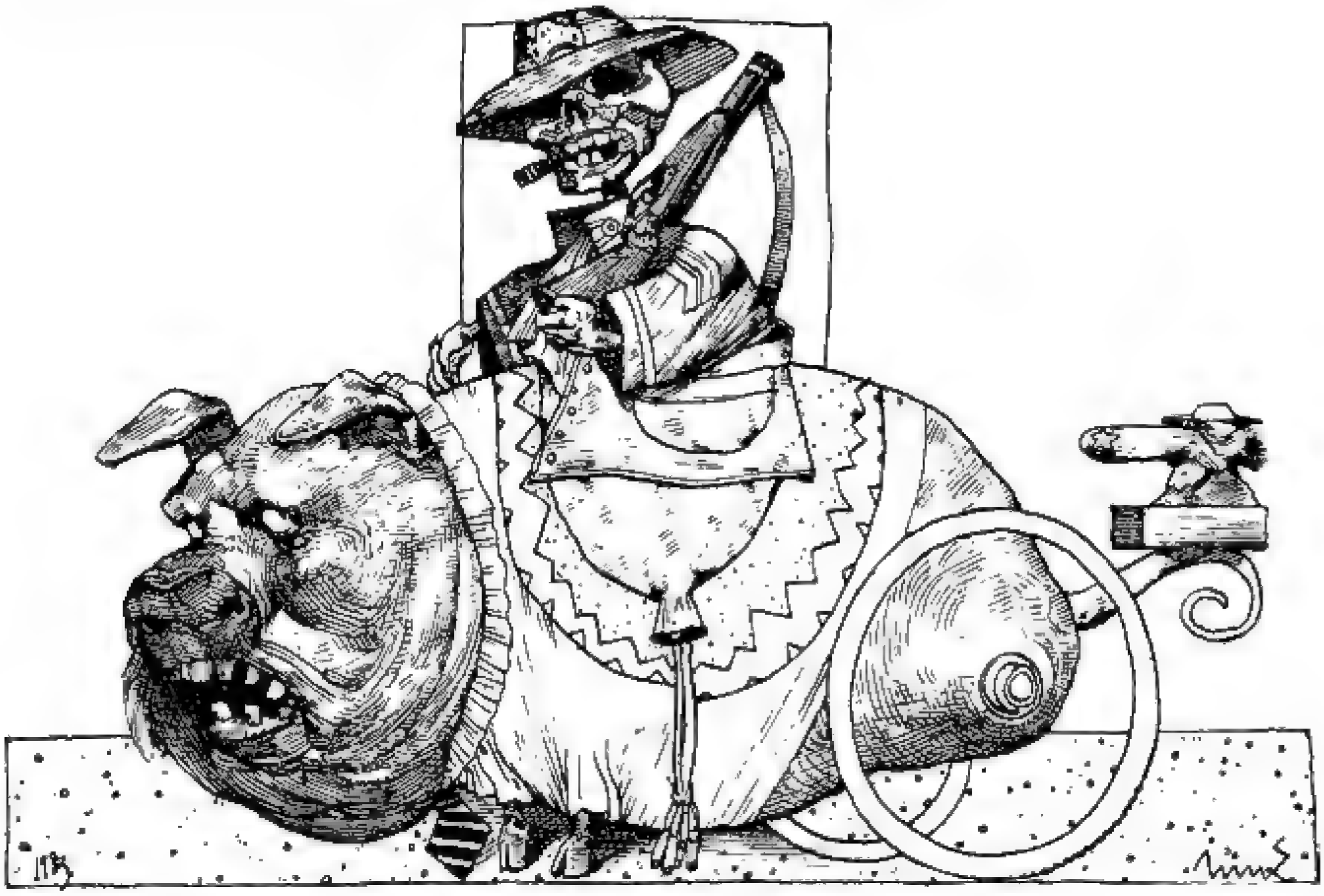


Figura 1: Ilustración, *Superhumor* no. 27, mayo de 1983.

nejo de códigos populares. Eso es obvio en «Keko el mago» y en «El patito Saubon», donde aparece siempre la anécdota desgarradora, sin eufemismos, llena de salpicaduras sociales, que en manos de otro autor quizás perdería elegancia.

Así como la gráfica y los contenidos en la obra de Nine, los personajes que interpretan sus historietas cumplen también una *guerra de saqueo*. En este caso el saqueo se da entre referencias infantiles y planteamientos de contenidos adultos. Su obra está plagada de animales antropomorfos que hablan sobre deseos y frustraciones sexuales, permitiendo en el lector adulto una identificación directa con los contenidos y con el autor.

En Francia el éxito de uno de los personajes de Nine, «El patito Saubon», publicado originalmente en la páginas de *Fierro* y quince años más tarde copilado y renombrado para el país francófono cómo «Le canard qui aimait les poulet» [9] se debe a que es una línea totalmente opuesta a la tan acostumbrada *línea clara* [10] con la que crecieron los lectores de *BD* [11] que ahora son adultos y buscan un tipo de lectura con códigos menos infantiles. Este es solo un ejemplo de una antigua polémica que existe en el viejo continente sobre la interpretación de los valores sociales que dejó como herencia la famosa escuela de Hergé [12].

Podría decirse que, en cuanto a secuencialidad se refiere, la etapa pre Saubon (1982-1989) es una etapa de desarrollo, donde el autor aún anda en busca de su propio espacio-tiempo. Sus primeros trabajos para la revista *Fierro* revelan precisamente una etapa de experimentación. Son trabajos

EL LEÓN CRISTIANO HA MOSTRADO LA FUERZA DE SU BRAZO, PERO NO EL FILO DE SU ESPADA
?
AÑOS MÁS TARDE EN UN LUGAR DEL SIGLO XX, PARA SER EXACTOS EN BUENOS AIRES, PASANDO POMPEYA CERCA DE SOLDATI.
JORGE MALAMUD VUELVE A SU CASA.
¿QUÉ HACÉ CHE?
OPA!
DEJAME TRANQUILO BILLIQUIEN, VENGO DE TRABAJAR

Figura 2: Página de «Un hombre en algún lugar» (guión de Dalmiro Saenz), *Fierro* no. 1, septiembre de 1984.

de un período en que su carga de producción se reparte entre las portadas de *Hum*® y las primeras historietas para Fierro. Un problema que Nine enfrentaría de varias maneras, cómo podremos ver.

Una de las primeras historietas de Nine aparece en una sección llamada

«La Argentina en pedazos» la cual corría a cargo de Ricardo Piglia, en la que se adaptaban cuentos cortos de destacados autores de la literatura argentina. Antecedido por un texto firmado por Piglia, que servía de introducción a las adaptaciones de las historietas, Norberto Buscaglia era el encargado de adaptar el cuento de Cortázar titulado «Las puertas del cielo» [13] y Nine de *filetearlo* [14] en blanco y negro durante ocho páginas. En los dibujos de «Las puertas del cielo», probablemente por ser una historieta por encargo o quizás por el tono del relato –el cual se basa en la desesperación de perder a un ser amado–, no destaca ni la gráfica, ni el discurso de Nine, mucho menos melancólico y anti-solemne. Por lo que es imposible predecir el destino del dibujante y mucho menos el del narrador. Lo que sí se advierte es la influencia del maestro Alberto Breccia en la forma de cómo el cuento original es llevado a la historieta, influencia que en esta adaptación se reconoce por la capacidad de apoyarse en recursos gráficos propios, con suma libertad, más que basarse literalmente en el texto original de Cortázar.

En unos números más adelante de *Fierro* nos encontramos con un trabajo más personal, en el cual Nine comienza a elaborar sus primeros planteamientos: la fábula criolla titulada «Carlitos» [15], donde se puede entrever la génesis de la serie «Keko el mago» y dos grandes referencias para crear mundos poético-fantásticos a Lewis Carrol y para recrearlos a Toulouse-Lautrec. Del primero rescata la interrelación entre humanos y animales antropomorfos, conviviendo al mismo tiempo en el mismo universo, sin demasiadas complicaciones ni explicaciones de espejitos transdimensionales o de tesitos y hongos, ya superados a esta altura. Y de paso deja en claro que no es a Disney a quien hace homenaje. La segunda referente ayuda a darle una atmósfera creíble de principios de siglo pasado.

Los dos personajes principales son el doctor Oligarcoechea y su nieto Carlitos, ambos de apariencia humana, salvo que a diferencia de la Alicia de Carrol son algo obscenos, en los dos sentidos, en el literario y en el gráfico. La escena transcurre entre los medanos de una playa donde se divisa un faro que es un foco gigante. En esta playa hay una casa de tres pisos estilo mediterráneo, dejando clara la posición social del doctor Oligarcoechea. Mientras este recita un poema soberbio y algo subido de tono, porque se encuentra de buen humor, su nieto le pregunta si se ha enamorado alguna vez. «No en el sentido literario del término. Te diré, sin embargo, que pasé por fuertes calenturas en mi juventud, pero no creo que fuera lo que denominan *amor* en los folletines». Y más tarde remata su enseñanza con la frase «El amor no existe, hijo, es un concepto teórico. La carne sí porque se toca». A ellos se une un ser antropomorfo, de aspecto taurino, quien conduce un auto elegante: el doctor Santoro. Este se lamenta escatológicamente de haber perdido su fortuna «Fui un güevón. Y ahora soy hombre muerto, doctor. Perdí todo en la bolsa. Y sólo quedaba un caminо. Me vendieron como *corned beef* a la vieja y querida Inglaterra...»; «Dentro de todo es un consuelo terminar mis días allí, pero que quiere que le diga doctor... me viene un frío de pensar...»; «Lo comprendo, Santoro. ¿Cuándo parte? ¿en qué buque?»; «En el H.M.S. Mauritania»; «Excelente navío, doc-

tor»: termina así el diálogo del doctor Oligarcoechea entre los dos doctores. El doctor Santoro se dirige al H.M.S. Mauritania que reposa en el horizonte junto a un ocaso, mientras del navío descienden botes con inmigrantes rumbo a la costa. «Lindo navío... lindo navío las pelotas!... Fíjese que cosa doctor, yo subo a bordo y ellos desembarcan 15 gallinitas. Las hay polacas, turcas, judías, francesas...».

Aquí se recrea la época de principios de siglo XX, como ya dijimos. Una época caótica llena de nacionalismo exacerbado y xenofobia a causa de las grandes oleadas de inmigrantes provenientes del viejo continente. Así, los criollos son doctores de alta sociedad y los inmigrantes, las gallinitas, son prostitutas. Luego el doctor Oligarcoechea le explica a su nieto cómo funciona la trata de blancas y cómo el valor en el mercado de una de estas gallinitas es muy superior a lo que los ingleses pagan la tonelada de carne vacuna.

Luego aparecería la serie «Muertes y castigos», donde se destaca la parodia ácida al género negro norteamericano, cargado de ese sentimiento pesimista de los años de la gran depresión al estilo Chandler. Respetando las reglas del género literario, conocemos a los personajes por lo que piensa el narrador y no por como actúan, no por las acciones. Al igual que en la novela negra, el protagonista es utilizando cómo un recurso narrativo para contar la historia, lo que en las películas equivale a utilizar la voz en *off*. Contradiciendo, de manera deliberada –y reduciendo– las posibilidades que sugiere cualquier género secuencial.

Por otra parte, contrariamente a la propuesta en «Las puertas del cielo», aquí la secuencialidad se limita al espacio interno de las viñetas y el texto es el encargado de llevar el hilo conductivo de la historia, la secuencialidad externa. El texto es un monólogo adaptado de forma por demás explícita. Al pie de una viñeta de una de las entregas de «Crimen...», leemos el párrafo «Un terrible fogonazo estalló ante mis ojos» y en el dibujo un arma que apunta a los ojos –primero del dibujante, luego del protagonista-narrador y por último del lector– estalla, directamente a cuadro. En la siguiente viñeta el texto reza «Besé el piso evitando el mortal abejorro de plomo» y la viñeta arriba del texto muestra cómo el protagonista-narrador (un detective privado con ojos de sapo, uno de ellos de vidrio, Babously), alcanza a esquivar una bala representada por una línea cinética, mientras cae al piso.

Esta es una manera de dibujar pleonasmos. En esta serie Nine no deja nada a la imaginación. No hay elipsis que valga, porque el narrador intencionadamente no da pie, lo cual también es un ejercicio. Y de paso plantea una antítesis irónica del discurso de la adaptación de la literatura a la secuencia gráfica.

Luego vendría la serie «Keko el mago», que es el trabajo con mayor continuidad de Nine en la revista *Fierro*. Siguiendo la premisa del discurso de Carlitos, en lo narrativo y en lo gráfico –y en lo obsceno–, la serie cuenta también con dos personajes emparentados, Keko –que es, obviamente, un mago– y su madre doña Teta, la cual tiene, justificadamente, la forma de un gran seno. Keko es un deplorable ilusionista argentino de barrio, bien porteño. Su vida es un *quilombo* [16] entre edipos no resuel-

¡CIELOS! SI ES EL DR. OLIGARCOECHEA!
¡DR. SANTORO! ¿QUÉ HACE UD. POR AQUÍ?
ME HAN CAGADO DR.
UD. NO IMAGINA LA FORMA VIL EN QUE ME HAN PERJUDICADO, QUERIDO DR.!
¡POR FAVOR ABUELO!
SIEMPRE FUE UN BOLUDAZO ESTE POBRE SANTORO
FUÍ UN INGENUO, UN TIERNO... UN GÜEVÓN. Y AHORA SOY HOMBRE MUERTO, DR. PERDÍ TODO EN LA BOLSA Y SÓLO QUEDABA UN CAMINO. ME VENDIERON COMO CORNED-BEEF A LA VIEJA Y QUERIDA INGLATERRA...
DENTRO DE TODO ES UN CONSUELO TERMINAR MIS DÍAS ALLÍ, PERO QUE QUIERE QUE LE DIGA DR.... ME VIENE UN FRÍO AL PENSAR..
LO COMPRENDO SANTORO ¿CUÁNDO PARTE ?¿EN QUÉ BUQUE?
EN EL H.M.S. MAURITANIA
EXCELENTE NAVÍO DR.

Figura 3: «Carlitos», *Fierro* no. 21, mayo de 1986.

tos, y la frustración de no ser más que un *chanta* [17] argentino.

A ellos se unen la novia de Keko, una chica huérfana menor de edad –una *lolita*– llamada Mechita y el compañero inseparable, el señor Gelatina, un niño gordo, de rasgos andróginos y huérfano también. Todos ellos viven aventuras de libre asociación de ideas, donde los personajes se debaten entre plantea-

Figura 4: «Keko, el mago», *Fierro* no. 26, octubre de 1986.

mientos freudianos que nunca resuelven y *trips* kafkianos que no hacen otra cosa que empeorar tales confusiones.

En una de sus aventuras, «Keko contra Kantor» [18], la propietaria de la fabrica de caramelos Bu-Bu le encarga a Ke-

ko y compañía ir al planeta Kantor a conseguir tapioka, preciada materia prima necesaria para hacer los deliciosos caramelos Bu-Bu que los niños adoran. El único peligro es el temible Pastenaka, quien custodia la tapioka.

Keko, Mechita y el señor Gelatina abordan una nave espacial, que más bien parece una caldera antigua, de forma fálica. Luego de un vuelo accidentado, llegan al planeta Kantor, con la falsa esperanza de evitar toparse con el señor Pastenaka. Este es un ser que habla como la gente típica de los barrios porteños y tiene el rostro de un tanguero endurecido por el tiempo, cuerpo de paquidermo o galápago gigante y un caparazón ornamentado con filetes a manera de un colectivo viejo. En la misión, Pastenaka obviamente los sorprende y pretende a la joven Mechita «shi me preshta un cacho la piba te doy bastante Tapioka. Un buen toco te doy de Tapioka!» Acto seguido Pastenaka embiste de Tapioka a Keko y al señor Gelatina, quien exclama «¡La tapioka es kaka de Pastenaka, Keko!». Una vez atrapados en una montaña de tapioka, Pastenaka trata de seducir a Mechita, que se ve acorralada contra unas rocas, mientras el inmenso rostro la saborea con su enorme lengua, «¡Socorro que me excito!» grita Mechita desconsolada. Más tarde el señor Gelatina es engullido por Pastenaka al intentar defender el honor de Mechita, lo cual aprovechan Keko y Mechita para salir huyendo en la nave espacial y abandonar a su suerte al pobre señor Gelatina. Los enamorados huyen con la tapioka y en un último plano secuencia de tres viñetas, se cierra el telón de un escenario de teatro. La aventura la remata una ultima viñeta donde Keko, doña Teta y Mechita desayunan despreocupados. Mechita cuenta atolondradamente lo ocurrido a doña Teta, quien al final se impone reprimiendo a su hijo «...te me vas ya mismo a buscar a ese pobre huerfanito». En segundo plano, Keko que no deja de masticar una gran barra de pan, reniega un último «¡ufa!».

Figura 5: «Le canard qui aimait les poules», Albin Michel, Paris, 2000.

Paradójicamente el uso reiterativo del discurso de libre asociación de ideas, llegaría con el tiempo a cansar a Nine, lo cual lo llevó a utilizar el espacio de *Fierro* para experimentar con otras ideas. Bajo el título «Keko» nacería en una de las entregas «El patito

Carlos Nine

Nacido en Buenos Aires, Argentina, el 21 de febrero de 1944. Cursa estudios superiores en las escuelas nacionales de Artes Visuales Manuel Belgrano y Prilidiano Pueyrredón.

A partir de 1982 publica ilustración, caricatura e historietas, para las revistas *Hum®*, *Humi*, *Fierro* y *Playboy* (Argentina); *Zona 84*, *Tótem* y *Playboy* (España); *Comic Art* e *Il Grifo* (Italia); *L'Echo des Savanes* y *Le Monde* (Francia); *U-Comix* (Alemania); *New Yorker* y *Playboy* (Estados Unidos); entre otras publicaciones para países como el Reino Unido, Bélgica, Taiwan y Hong Kong.

Obras publicadas

«Crónicas de la pampa vasca», Ikusager, Vittoria, 1990.

«Meurtres et chatiments» (Muertes y castigos), Ed. Albin Michel, Paris, 1991.

«Prints of the West» (Estampas del oeste); Ed. ?, ¿.

«Fantagas», Ed. Delcourt, Paris, 1995.

«Keko el mago», Ed. Colihue, Buenos Aires, 1996.

«Saubon, le canard qui amait les poules» (El patito Saubon), Ed. Albin Michel, Paris, 2000.

«Gesta Dei», Ed. Amok, París, 2001.

«Oh merde, le lapins!» (¡Oh mierda, los conejos!), Ed. Les Reveurs des Rhunes, Paris, 2002.

Premios importantes

Bienal de Córdoba, Argentina, 1986.

Ganador del Concurso Internacional Gianduia, en Turín, Italia, 1986.

Mejor dibujante extranjero, Bienal de Barcelona, España, 1988.

Clío de Plata de Ilustración en Nueva York 1993

Caran D'ache al mejor ilustrador extranjero, Italia 1995.

Premio al mejor libro de autor extranjero traducido al francés, en el Festival del Salón de Angoulême (Le canard qui aimait les poules), Francia 2001.

Premio al conjunto de la obra otorgado por La Escuela Superior de la Imagen de Angoulême, 2001.

Saubon», personaje que con el tiempo cosecharía fama, premios e incluso la admiración de importantes feministas en Europa. «El jurado que me dio el premio [19] estaba formado por ocho mujeres presididas por Florence Cestac, una humorista y dramaturga de mucho prestigio y gran vendedora de libros en

toda Francia. Pensé que con este pato las mujeres me iban a ignorar. Pero no fue así» [20], no se cansa de contar incrédulo y satisfecho Nine.

De las primeras apariciones de Saubon, encontramos cuatro páginas que llevan por título «El patito Saubon» [21], todavía dentro de la serie «Keko el mago». Son cuatro páginas monográficas de dibujos de perros de raza, y al pie, en el formato antiguo de una tira cómica, aparece Saubon haciendo comentarios sarcásticos sobre los perros esclavizados por el hombre. Mientras, una pequeña perrita en celo llamada Fi Fi entra en escena sólo para hacer con el pato lo que los humanos hacen con los perros. Finalmente el pato pierde la cabeza y salta encima de Fi Fi, a la que no suelta hasta alcanzar la satisfacción sexual.

Este ejercicio experimental conjuga la ilustración con la secuencia, de manera que la primera es objeto te burla de la última, pero mofándose de ambas expresiones al mismo tiempo, expresiones que tanto defiende Nine ante los apocalípticos que rechazan estos dos medios masivos. Poco después le encontraría la veta al pato y comenzarían los conflictos personales del palmípedo y sus parejas.

«El patito Saubon», en muchos aspectos, es similar al esquema de «Keko el mago», aunque más politizado. «Saubon es, además de alcohólico, un mujeriego infernal y desaforado. Su novia es una gallina que se llama Cu Cu, pero ella es estéril e histérica y él se acuesta con todas: vacas, gatas, chanchas y hasta amas de casa. Él justifica esta promiscuidad diciendo que es la forma que ha encontrado para dinamizar sus ideas marxistas, darles cierta cuota de aventura e improvisación. Según él, la izquierda anterior a la caída del Muro era victoriana y moralista. Todo se ha derrumbado a su alrededor, pero él no puede dejar de pensar como pensaba» [22]. Además Saubon tiene problemas con sus orígenes: «Es un pato con problemas de identidad, que es un debate habitual entre nosotros. Él no es hijo de pata y pato, sino de pata con ganso. Y eso lo conflictúa» [23].

En el capítulo «Ovario sentimental» [24] Saubon comienza a narrar en primera persona, un monólogo autocompasivo y desesperante: «Angustia, incertidumbre. Una vida sin objeto. Rodeado de fantasmas. Ese era yo». «Las borracheras de papá y la eterna indiferencia de mamá Gansa me habían marcado para siempre. Qué era yo en definitiva, ¿pato o ganso? Esa duda, húmeda y obscena me perseguía a todas partes». Además del obvio problema de identidad que plantea Nine sobre los argentinos, juega con metáforas exageradas, satirizando la poesía desgarradora de los tangos. Como es el echo de asociar la duda con la humedad y la obscenidad, logrando recalcar, efectivamente, la pesadez y depresión, que vive internamente el personaje. Más tarde Saubon se encuentra a la gallina Cu Cu, quien está empollando el huevo ajeno de una pareja de patos de la alta sociedad. «No podía creerlo. ¡Eran los poderosísimos Leghorn! Ella era completamente estéril, a pesar de su orgullo y su fortuna. Y él un autentico imbécil. No en vano controlaban el monopolio del huevo duro». Luego de que los engreídos Leghorn parten con su nuevo hijo de ovario ajeno, dejan a Saubon ahogado en un mar de desesperación y ce-

los. Al final este no puede más y le reclama enérgicamente a Cu Cu haber vendido su cuerpo por dinero y ella intenta explicarle entre lágrimas la razón de su deshonra: «Mañana es tu cumpleaños»; «Y yo quería regalarte un sombrerito nuevo...». Saubon lleno de desesperación corre al bar de Víctor, donde bebe hasta el desmayo, agobiado por la culpa. El problema de Saubon es que empieza mal cada capítulo y termina peor, cuando tiene suerte, bebiendo en el bar de Víctor hasta el *black out*. Él nunca progresa. Es ella, Cu Cu, la que llega a progresar en algún capítulo, pero no intelectualmente, porque no tiene pretensiones intelectuales, el pato sí. Por eso ella alquila o vende su cuerpo, pero esto no le crea ningún conflicto. Y cuando se vende, es por algún desengaño amoroso con Saubon. Es el típico retrato del macho latino –seudointelectual, pero con las mismas inseguridades que el macho vulgar–; y a diferencia de la relación edípica de Keko con su madre, doña Teta, esta es una relación de dependencia emocional, por falta de cariño.

Hasta aquí llegamos al final de nuestra revisión de la primera etapa de la obra de Nine. La segunda etapa –más enfocada al mercado europeo, inédita en Latinoamérica– merece una revisión más extensa de la que podemos hacer sin conocerla en su totalidad, ya que son ediciones que no se han publicado en castellano. Probablemente más adelante volveremos a esta publicación con una segunda parte sobre la obra de Nine.

Notas

1. Alberto Catena: «El Kafka de los bajos fondos», entrevista a Nine, *El Arca* 52, versión digital (http://www.elarca.com.ar/arca52/arca5207/nine.htm)
2. Juego de palabras con la palabra *Humor*, que también se lee como *Humor registrado*, Ediciones de La Urraca.
3. *Fierro* (1984-1992), Ediciones de La Urraca.
4. Una de las ventanas a Europa junto con Italia para la exportación de autores de historieta argentinos.
5. Véase Francesca Lladó: «Los comics de la transición», *Colección Viñetas*, no. 3, Ed. Glenat S.L., España.
6. *Zona 84*, Toutain Editor. Revista de historietas dedicada a la ciencia ficción y la fantasía.
7. Anónimo, pero presumiblemente a cargo del editor, Joseph Toutain.
8. «Conexión. Preguntas y opiniones», *Zona 84*, no. 65, 1990, p. 81.
9. «El pato que amaba a las gallinas», Ed. Albin Michel, 2000.
10. Corriente estética figurativa de rápida lectura, casi geométrica y con argumentos lineales, dirigida a un público infantil con pocas exigencias de contenido.
11. *Bande dessinée* (*v.f.* banda o tira dibujada) Como en casi todos los idiomas, el nombre que cada lengua le otorga al género es más bien una descripción.
12. Autor de origen belga y creador del conocido personaje Tin-tin.
13. *Fierro*, no. 6, febrero 1985, pp.15-22.
14. Viene de *Fileteado porteño*: estética rioplatense de formas orgánicas que servían para decorar. Se relaciona con el tango y la cultura popular de los inmigrantes de principios del siglo XX.
15. *Fierro* no. 21, mayo 1986, pp.35-40.
16. Significa prostíbulo y por extensión desorden y confusión, en lunfardo. También se utiliza *queco* para decir quilombo. Keko es entonces un juego de palabras que ayuda a definir la confusión interna del personaje.
17. Significa aprovechado o sinvergüenza en lunfardo.
18. *Fierro*, no. 55, marzo 1989, pp.109-114.
19. Se refiere al premio al mejor libro de autor extranjero traducido al francés, en el Festival del Salón de Angoulême («Le canard qui aimait les poules»), 2001.
20. Entrevista de Alberto Catena.
21. *Fierro*; no. 64, noviembre 1989, pp.29-32.
22. *Ibíd.*
23. *Ibíd.*
24. *Fierro*; no. 66, enero 1990, pp.38-41.

CENSURA

C de censura: Buscavidas y el *terror del signo incierto*

Aarnoud Rommens
Director del proyecto Camouflage Comics, Jan van Eyck Academy, Maastricht, Países Bajos

Resumen
Comencemos con una desaparición: la yuxtaposición de dos imágenes nos convertirá en testigos de un borramiento. Las dos imágenes a las que me refiero provienen del mismo cómic, pero en dos ediciones distintas: una está tomada de la versión original argentina publicada entre 1981 y 1982, mientras que la segunda pertenece a la traducción francesa publicada en 2001.

Abstract
Let us begin with a disappearance. Through the juxtaposition of two images, we will witness an erasure. The two images I have in mind are part of the same comic, Buscavidas, but were published within different contexts: one picture is taken from the original Spanish version first published in Argentina between 1981 and 1982, while the other is taken from the French translation as published in 2001.

1

Comencemos con una desaparición: la yuxtaposición de dos imágenes nos convertirá en testigos de una borrradura. Las dos viñetas a las que me refiero (ver *Figura 1*) provienen del mismo cómic, pero en dos ediciones distintas: una es tomada de la versión original argentina publicada entre 1981 y 1982, mientras que la segunda pertenece a la traducción francesa publicada en 2001. Lo primero que llama la atención al comparar las dos imágenes son dos ausencias en la versión francesa: la de la firma del dibujante, Alberto Breccia, y la de la secuencia, aparentemente sin sentido y fuera de lugar, «M.r.CHta. R.dio.UTO». Evidentemente, en la transición de una versión a la otra sucedió algo. Hay cosas que se desvanecieron o, para usar esa expresión tan latinoamericana, fueron desaparecidas [1]. Sólo yuxtaponiendo las viñetas podemos darnos cuenta de que algo fue eliminado. ¿Pero por qué una firma y unas pocas palabras aparentemente ininteligibles fueron olvidadas o tal vez (lo que es más siniestro) borradas en la transposición al francés? ¿Qué hay en la palabra-enigma «M.r.CHta. R.dio.UTO» que provocó tan flagrante omisión? Arriesguemos alguna respuesta: tal vez el editor fue simplemente descuidado.

ESA MISMA NOCHE INAUGURÉ EL BIBLIORATO DE LAS HISTORIAS CON COLA DE PAJA.
LE SOIR MÊME J'AI INAUGURÉ LE CLASSEUR DES HISTOIRES DE CHASSÉ-CROISÉ.
M.R.CHta. R.DIO.UTO

Figura 1: La viñeta final de «Valdés Atrás» en la versión puiblicada por Doedytores (izquierda) y en la de Rackham (derecha).

Errar es humano, así que seamos comprensivos: sólo se trató de una distracción. De todas maneras, borrar es borrar, se trate de un acto intencional o no. También podríamos pensar que el acto fue deliberado, que algo fue escamoteado al lector; deberíamos preguntarnos, en consecuencia, qué había de perturbador en las imágenes eliminadas. Carlos Trillo, guionista de «Buscavidas», suscribe a esta tesis cuando sostiene que la secuencia de letras era sólo un capricho, una simple excentricidad tipográfica producto de la iconografía propia de Breccia; en resumen, una *picardía íntima* del dibujante. De cualquier manera, resulta una coincidencia bastante extraña el hecho de que hayan sido desaparecidos no sólo esos signos idiosincrásicos, sino también el mero índice de su idiosincrasia, es decir, la firma. Pero suspendamos momentáneamente la cuestión de la firma (tratada exhaustivamente, a veces de manera redundante, por la teoría deconstructivista) y concentrémonos en la *extravagancia tipográfica* [2].¿Qué querrá decir «M.r.CHta. R.dio.UTO», si es que quiere decir algo? ¿La edición francesa trata de evitar todo *horror vacui*? ¿El editor tuvo piedad de sus lectores y quiso ahorrarles la tarea de descifrar un

signo hermético, una anomalía tipográfica? ¿No estaremos, por otra parte, haciendo mucho ruido con ninguna nuez? Sea como fuere, es difícil negar el potencial significante de ese espacio en blanco en el ángulo inferior derecho: es la prueba del borrado u olvido y, diría, también un recordatorio de la extraña interrelación de la amnesia.

2

«Buscavidas» se publicó originalmente en Argentina entre 1981 y 1982. La historieta se compone de una serie de historias cortas aparecidas separadamente en *Superhumor* [3]; el título hace referencia al narrador y personaje principal. *Buscavidas* es un término genérico que se usa en Argentina para *cirujas* –personas que hurgan en la basura buscando objetos para vender– y vendedores callejeros de productos baratos como abrelatas, mapas o pequeños juguetes [4]. El *Buscavidas* de la historieta no tiene nada para vender, excepto tal vez las historias que recoge en las calles, pero nos regala el enfermizo horror de sus historias. Buscavidas, de hecho, tiene la obsesión de coleccionar las más oscuras y horribles *tranches de vie* para clasificarlas en su siempre creciente archivo de la miseria humana. Es un receptáculo, un agujero negro que traga narraciones para luego volver a contarlas para nuestro entretenimiento. Es el narrador puro que jamás interviene en la acción: lo observa todo a distancia, devorando y transcribiendo cada nueva tragedia que roba de las calles de los barrios más pobres de Buenos Aires. Buscavidas hace honor a su nombre, ya que se dedica literalmente a buscar vidas: es el narrador vampiro que chupa la vida de los personajes que aparecen en sus historias. Es un parásito que infecta a todo aquel que se cruza en su camino: los personajes que le cuentan su vida siempre terminan peor de lo que estaban, como si él fuera una araña que atrae moscas a la red de su biblioteca. Buscavidas se presenta como un cronista, un testigo objetivo, pero omite su complicidad en la desgracia de los personajes. Al presentar un narrador-testigo cómplice de la realidad enunciada, la historieta enfatiza las implicaciones éticas del acto de narrar, lo que cobra todavía más peso si consideramos el contexto de producción. Pero es justamente la ausencia de referencias explícitas a la situación sociopolítica argentina de la época lo que constituye la potencia de «Buscavidas», que no por eso deja de estar saturada de Zeitgeist; lo impreciso de la historieta provoca, aún hoy, cierta inquietud. Paradójicamente, ese rasgo que da a «Buscavidas» una fuerza tan especial es, en gran medida, un efecto de las restricciones sociopolíticas a las que estaban sometidas las producciones artísticas y culturales, reguladas por la (auto)censura.

3

La censura, la represión y la prohibición del debate público marcaron el período que los militares denominaron *proceso de reorganización nacional*, que tendría lugar entre 1976 y 1983 y que pretendía *restaurar* en Argentina la *civilización occidental y cristiana* [5] a través de una autoproclamada batalla épica con la guerrilla de izquierda, en el marco de lo que se ha dado en llamar *guerra sucia*. *Sucia* fue, qué duda cabe, pero *guerra* ciertamente no: el *proceso*

fue un programa cuidadosamente planeado que incluyó el genocidio y el terrorismo de estado. El objetivo del *proceso* no fue tanto la aniquilación militar de grupos de resistencia armada de izquierda, que ya habían sido diezmados antes del golpe militar de 1976 [6], sino más bien, en palabras del mismo Videla, «la profunda transformación de las conciencias» [7]. Una manera de lograr este objetivo era a través de la eliminación física de los *subversivos*, una difusa categoría de *indeseables* o *agitadores políticos* integrada entre otros por doctores, estudiantes, profesores, artistas, periodistas y gremialistas señalados como *antiargentinos*. A pesar de las asociaciones que el término *desaparición* podría producir, el acto de *desaparecer* a alguien era todo menos discreto y dependía en gran medida de la ceguera voluntaria y cómplice por defecto de la población. Diana Taylor habla de «percepticidio» para referirse a la ceguera cómplice de una sociedad que es testigo del espectáculo de secuestros y otros crímenes, en los que «el *desaparecido* es capturado a la vista de sus familiares, vecinos y otros observadores; hay personas que son abiertamente objeto de violencia en la vía pública a plena luz del día, [y en los que] la gente debe negar lo que ve y, al hacerlo, se vuelve cómplice de la violencia que la rodea [...]. Ver sin poder admitir lo que se ve vuelve la violencia contra uno mismo. El «percepticidio» ciega, mata, mutila a través de los sentidos (Taylor, 1997: 122-23; 124).

Los desaparecidos eran llevados a centros de detención secretos. Se estima que 30 000 personas fueron secuestradas para ser ejecutadas. Esto representó, en palabras de James Neilson (citado en Feitlowitz, 1998: 15), una *Argentina secreta*, «eso otro país [oculto], el de los desaparecidos, un país de silencio cómplice, de militarismo demente [y de tortura]; esa *otra Argentina* que actuó con absoluta libertad, torturando y matando a todo aquel cuya presencia era juzgada irritante», un mundo clandestino cubierto por la cortina de humo retórica de la Junta.

La censura, al menos durante los primeros tres años de la dictadura, era dura, y la vida pública estaba altamente regulada. Lo que no entraba en el marco conceptual de la Junta era suprimido. Una serie de «directrices» –un eufemismo para las prohibiciones– impedían el uso de palabras «subversivas». El vocabulario debía ser purificado ya que, como insistía el ex almirante Emilio Massera (1979: 98), «las únicas palabras seguras son las nuestras», palabras que seguían los principios de «Dios, patria y hogar» (Marchak, 1999: 114). A los padres de familia se les enseñaba cómo detectar indicios de subversión en las expresiones de sus hijos; palabras como *diálogo*, *burguesía*, *explotación* y *revolución* no eran aceptables, como tampoco la matemática moderna ni la teoría de la relatividad de Einstein [8]. Se quemaban libros de sospechosos de siempre como Marx y Lenin; pero también estaban en listas negras los de autores como Jean-Paul Sartre, Albert Camus, Pablo Neruda, Aldo Ferrer y hasta Antoine de Saint Exupéry (su «Principito»). Había una clara preferencia por las historias con final feliz [9]. La población internalizó estas prohibiciones a través de actos de autocensura como mecanismo de autopreservación. Los artistas tenían «un lápiz roto y una gran goma de borrar incrustada en el cere-

bro», como dijo una vez la autora argentina María Elena Walsh [10]. El más serio crimen era divulgar la *Argentina secreta*. La legislación de la Junta (citada en Graziano, 1993: 255 no. 68) estipulaba sin ambigüedades que «se prohíbe informar, comentar o hacer cualquier referencia a temas relacionados con la actividad subversiva. Esto incluye la información relativa a secuestros y desapariciones».

Esto llevó a que los artistas que no querían o no podían exiliarse no pudieran expresar directamente sus opiniones cuando intentaban hablar de la situación de su país.

La oposición, en la forma de la revelación del *secreto*, sólo podía formularse de manera elíptica. Referencias crípticas a la realidad silenciada de los secuestros, asesinatos y desapariciones debían ser subrepticiamente introducidas en las obras. El escultor argentino Víctor Grippo (citado en Ramírez, 1999: 155) resume la situación: «La llegada de los militares obligó a cambiar el lenguaje, a inventar nuevos códigos». En este lenguaje, ya fuera visual o verbal, el artista debía incrementar *la opacidad del signo*, lo que llevaría, al menos de acuerdo con Mario Rojas en su artículo sobre el discurso dramático durante el *proceso*, a «atacar al signo monológico y falsamente transparente de la dictadura y esquivar al mismo tiempo las redes de la censura» [11]. La *metaforización de la realidad* fue una de las técnicas preferidas por los dramaturgos para «recrear en la escena la realidad que impregnaba sus vidas» (Graham-Jones, 2000: 26). El *nuevo código* incluía el uso reiterado de figuras retóricas como «la metáfora, la alegoría y la analogía, y la reapropiación de códigos culturas en uso», así como también el recurso a «la parodia, la cita huérfana, el doble sentido» (*Ibid.*: 21).

La política sólo podía tratarse de manera indirecta. Un ejemplo es la actitud de la revista literaria *Punto de Vista*, que comenzó a publicarse durante la dictadura. Los colaboradores y los miembros de la redacción, entre ellos Beatriz Sarlo, escribían al principio «artículos bajo seudónimo, y la revista tenía que subordinar la política a la estética, o más bien acercarse a la política de manera oblicua a través de relecturas del canon literario y la historia cultural» (Beasley-Murray 2001: xv).

Así, «*Punto de Vista* regresó a los textos fundadores de la literatura y la política argentinas para [...] indirectamente construir herramientas que permitieran pensar la situación contemporánea. Un resultado de este desvío por el siglo diecinueve al que Sarlo se vio obligada fue la reconceptualización ventajosa de esta ansiedad como una ventaja» (*Ibid.*: ix).

Esto muestra que el campo artístico-cultural argentino puede ser descrito en términos de una *cultura del camuflaje*, lo cual, según Danné Ojeda (2003), es característico del arte y la cultura latinoamericanas como un todo: «Es evidente que una cultura construida en torno a la resistencia a la dominación hegemónica se convertirá inevitablemente en una cultura del camuflaje. El poder, al reprimir la resistencia, sólo la hace más fuerte al obligarla a crear estrategias de supervivencia más sutiles y sofisticadas» (68).

Debido a lo opaco de los signos de esta *cultura del camuflaje*, todo texto [12] producido por ella exigirá un gran esfuerzo interpretativo por parte del pú-

blico, ya que presupone forzosamente un lector capaz de descifrarlo o, como dice Rojas, «des-opacar ese lenguaje críptico y multidireccional por medio de una recontextualización» (citado por Graham-Jones 2000: 60). El lector, en tanto que participante, es invitado a descifrar *niveles* ocultos, y lleva a cabo un acto potencialmente subversivo y que le da poder al intentar leer buscando significado ocultos que perturben el engañoso discurso inequívoco del régimen [13]. Permitiéndose dolorosos vistazos de la *Argentina secreta* –vistazos que luchan con la «aversión del sentido común a creer lo monstruoso» (Arendt 1958: 437)–, el lector se da cuenta de la inconsistencia entre el vocabulario del proceso y (los rumores de) lo que realmente sucede.

Creo que los lectores eran conscientes de que la obra que les llegaba había pasado forzosamente por una censura interna a ella misma, y que necesitaba por lo tanto una interpretación de sus *blancos* y *silencios*, que se constituían en elementos significantes para quien quisiera reconstruir mentalmente una versión libre de censura. Raúl Cánovas y Roberto Hozven llaman *contracensura* a la práctica del camuflaje y su desciframiento implícito. Para Cánovas (1977), la contracensura consiste en «desarticular el sistema discursivo represor para generar el discurso censurado por ese sistema» (171). Graham Jones, por su parte, sostiene que la contracensura, «a diferencia de la autocensura, es activa y es una fuerza de resistencia. Permite la acción, y es por lo tanto una alternativa positiva a la doble atadura de la censura externa y la autocensura» (21).

La contracensura, en otras palabras, revela o anticipa la censura externa de la que es pasible la obra: se dirige al lector para sugerirle que tiene ante sus ojos una página *en sordina*, por lo que debe descifrar y recuperar posibles signos *subversivos*. Entendida como la evasiva exposición consciente de las restricciones impuestas por la censura, la contracensura puede ser considerada, como afirma Etienne Dagut (citada en Ellul 1985) como la más profunda forma de subversión: «La forma más profunda de subversión (la contracensura) consiste no en decir algo para conmover la opinión pública, la moral o la policía, sino en inventar un discurso paradójico».

La literatura usó el discurso paradójico o ambiguo para proponerse como un espacio de reflexión sobre la represión, la muerte, la derrota y las ilusiones perdidas (Sarlo 1992: 240). En las artes visuales, el trabajo con la paradoja en lo pictórico o en su interacción con lo verbal permitió crear combinaciones opacas que jugaban con la polisemia, que de hecho se asoció más con lo gráfico que con lo verbal. Andrea Giunta (1999), en su texto sobre las artes plásticas en Argentina durante la represión, afirma que «de alguna manera, las imágenes y las representaciones visuales pudieron decir aquello que el terror a cometer un error impedía en el discurso» (155). De manera similar, el fotógrafo de prensa Guillermo Loiácono (citado en Feitlowitz 1998) asevera que «los militares nunca descifraron nuestro lenguaje» y que «si hicimos tanta fotografía política fue por la simple razón de que los militares jamás sospecharon que usaríamos el medio para expresar oposición» (*Ibid.*).

Esto también es válido, en mi opinión, para las historietas, de las que no se pensaba *a priori* que fueran diferentes al humor gráfico, que si es

político lo es, al menos en teoría, abiertamente [14].

4

Para 1981 –año en que empezó a publicarse «Buscavidas»– la dictadura militar ya estaba moribunda, por lo que podría suponerse que la censura, en la medida en que el régimen «comenzó a debilitarse en todos los frentes: político, económico, social, internacional, cultural y educativo» (Mignone 1992: 254), también empezaba a languidecer. Un breve estallido de sentimientos nacionalistas acompañó los preparativos de la guerra de las Malvinas, a la que siguió una vergonzosa derrota de la antes tan orgullosa casta militar argentina. El resultado de la guerra aceleró la caída del régimen y se convocó a elecciones, que se llevarían a cabo en 1983. El declive del proceso no significó, sin embargo, que se hubiera vuelto posible formular críticas directas y sin ambages. El hecho de que la presión de la censura se hubiera aflojado no implicaba que la *cultura del miedo* (*Ibid.*: 251) dominante se hubiese disuelto, como lo explica Alberto Breccia (citado en Imparato 2002: 21) cuando habla de su adaptación de «Drácula», más o menos contemporánea de «Buscavidas»: «Cuando comencé "Drácula" la represión estaba en su momento más duro. Para cuando dibujé el último episodio –"Fui leyenda"– la dictadura ya estaba muy debilitada. Aun así, si hubieran encontrado en casa una página en la que yo hubiera escrito, por ejemplo, *masacre estatal*, seguramente me habrían ejecutado; habían matado por menos que eso».

Volvamos, con eso en mente, a las primeras imágenes que citamos (*Figura 1*) y a la secuencia de letras «M.r.CHta. R.dio.UTO». Tal vez la *extravagancia tipográfica* de Breccia esconda algo más; tal vez no se trate de un montaje espontáneo de letras a la manera de los dadaístas y de las prácticas de desautomatización y fragmentación del lenguaje de las vanguardias, que por otra parte tardaron mucho en llegar a la historieta [15]. Podemos, para no limitarnos a interpretar la tipografía sólo como un legado de una poética determinada, proponer algunas hipótesis que disipen momentáneamente nuestro *horror vacui*, *desopacando* estos signos o descubriendo posibles significados del camuflaje obligado. Si sustituimos los puntos con vocales o consonantes y las reordenamos, aparecen algunas combinaciones más o menos significantes: «Morochta» o «Morochita», o hasta «Puto». De las combinaciones posibles, la que genera el subtexto más cargado políticamente es «Marchita», el nombre popular de la marcha peronista, el himno del partido, cuya segunda estrofa dice:

> *Por los principios sociales*
> *que Perón ha establecido,*
> *el pueblo entero está unido*
> *y grita de corazón:*
> *¡Viva Perón! ¡Viva Perón!*
> *Por ese gran argentino*
> *que trabajó sin cesar,*
> *para que reine en el pueblo*
> *el amor y la igualdad* [16].

El pasado que vuelve, podría decirse. De hecho, si la referencia oblicua a la *marchita* constituye una *irrupción de la memoria* para un público contemporáneo, el efecto debe de haber sido aún más fuerte para los lectores en la época de la primera publicación de «Buscavidas» [17]. «M(a)r(i)CHta/M(a)rCH(i)ta» podría ser un mensaje cifrado que con-

densara la memoria de días de gloria de la República Argentina, específicamente los dos primeros períodos presidenciales (1946-1955) del llamado *coronel del pueblo*", Juan Domingo Perón. Perón, la figura más amada y odiada [18] de la historia argentina, fue depuesto en 1955 por un golpe militar. Estuvo en el exilio durante dieciocho años, y el signo truncado «M(a)r(i)Chta» también podría asociarse con los años de represión y censura que siguieron al derrocamiento de Perón, época en la que estaban prohibidos por decreto la sola mención de su nombre, la *marchita* o cualquier símbolo ligado al peronismo (cf. Silletta 2005). La postura de los militares durante el *proceso de reorganización nacional* fue aproximadamente la misma: aunque Perón había muerto luego de un año de su desastroso regreso al poder en 1973, *ese hombre* era juzgado responsable del caos en el que estaba sumido el país y que la junta se proponía enderezar.

Después de todo, nuestro puntilloso análisis de «M(a)r(i)CHta/M(a)rCH(i)ta» parece haber servido de bien poco, ya que aún no tenemos idea de su relación con la imagen: ¿qué hace esta extraña cadena de palabras en la imagen? Nuestro intento de descifrarla ha dado resultados bastante oscuros, no solamente para un lector argentino sino especialmente para un eventual lector francés. ¿Cuál es el punto, entonces? Tal vez el punto es que no hay punto alguno o, más bien, el punto es que pensemos que hay un punto, un punto que nos elude constantemente a través de las asociaciones que producimos con la esperanza de encontrar la solución al enigma, enigma que además podría no ser tal. Pese a eso, seguimos intentando darle sentido a ese signo, aunque eso no nos permita llenar el hueco y confortar de esa manera nuestra ansiedad interpretativa. La importancia de ese signo, por lo tanto, no reside tanto en su supuesta referencia específica sino en su cualidad de provocar una instancia de descifrado en el lector.

Estoy seguro de que estarán de acuerdo conmigo si llamo *irritante* a este signo. Tal vez al editor francés le molestó tanto que, en el colmo de la exasperación, simplemente lo excluyó. Quizás el término *obstinado* le vaya mejor, ya que intenta llamar nuestra atención una y otra vez, al tiempo que se niega tercamente a proporcionarnos pistas de las razones de su presencia en la imagen. Su persistencia en desconectarse de la diégesis lo hace resaltar aún más, frustrando todo intento de lectura rigurosa. Creo que el efecto de extrañamiento resultante puede atribuirse al rechazo del signo del procedimiento que Roland Barthes llama *anclaje*. En este sentido, el anclaje es un efecto de la relación entre una palabra y una imagen contigua, en el que la primera guía la interpretación y la lectura de la segunda, forzándola a asumir un lugar definido en el significado del conjunto. Para decirlo brevemente, la palabra está para territorializar la imagen. O, citando a Barthes, «toda imagen es polisémica e implica, subyacente a sus significantes, una *cadena flotante* de significados, de los cuales el lector puede elegir algunos e ignorar otros. La polisemia conduce a la cuestión de la significación, que siempre aparece como una disfunción [...]. Así, se desarrollan en cada sociedad técnicas destinadas a fijar la cadena flotante de significados para combatir el terror de los signos inciertos; el men-

saje lingüístico es una de esas técnicas [...]. El anclaje puede ser ideológico, y de hecho esa es su principal función: el texto conduce al lector a través de los significados de la imagen, haciéndolo evitar algunos y aceptar otros; por medio de un envío muchas veces sutil, el anclaje funciona como un control remoto que dirige al lector hacia un significado elegido de antemano. El texto es de hecho el derecho de inspección del autor (y por lo tanto de la sociedad) sobre la imagen; el anclaje es un control, implica hacerse responsable del uso del mensaje al poder proyectivo de los dibujos. El texto tiene, entonces, con respecto a la libertad de los significados de la imagen, un valor represivo» (37).

La fotografía, por ejemplo, tiene un significado, o más bien múltiples significados, pero es difícil encontrar una base sólida para nuestra interpretación sin una clave verbal, una descripción externa, capaz de dirigirla. Algo similar sucede en las historietas, en las que, por otra parte, las imágenes nunca funcionan aisladas. Lo que es más, las historietas contienen palabras dentro de imágenes, y muy a menudo se insiste en que la palabra ancla la imagen, como sucede con los globos de texto, al tiempo que la complementa en tanto que relevo, como sucede con los filacterios, en los que la palabra sostiene lo visual [19]. La palabra, al menos en su función de anclaje, reduce la polisemia del lenguaje, explica el mensaje visual, le proporciona un código.

Parte del interés del concepto de anclaje reside en lo que sugiere: evoca la posibilidad de un *desanclaje* o, mejor aún, de una imagen *no anclada*. Como he querido ilustrar, es precisamente la ausencia de anclaje de la imagen en el texto –y viceversa– lo que produce confusión. Al revés de lo que se esperaría en una historieta, una gran cantidad de imágenes no está *contenida* por texto alguno y, correlativamente, algunas palabras no parecen *anclar* para nada la imagen, y menos aún funcionar como un relevo de lo visual. Yo creo que este no-anclaje o desterritorialización tiene un efecto de contracensura. Mientras la censura prefiere una relación transparente entre texto e imagen y castiga cualquier anclaje explícitamente subversivo, como lo sería el ejemplo de Breccia, *masacre estatal*, la ausencia de todo anclaje sortea cualquier posible intervención. La censura externa es simplemente imposible en ese caso: no se puede censurar una ausencia. Puede resultar interesante al respecto repetir las palabras de Breccia: «Cuando comencé "Drácula" la represión estaba en su momento más duro. Para cuando dibujé el último episodio, "Fui leyenda", la dictadura ya estaba muy debilitada. Aun así, si hubieran encontrado en casa una página en la que yo hubiera escrito, por ejemplo, *masacre estatal*, seguramente me hubieran ejecutado; habían matado por menos que eso».

Lo que debe interesarnos en este comentario es la conciencia de Breccia de la imposibilidad de un anclaje crítico claro en un contexto de represión. La solución contracensora que propone adopta dos formas: o bien oscurece el anclaje, a través de frases con cierto nivel de ambigüedad («Fui leyenda»), o bien opta por crear espacios de rechazo total a cualquier anclaje. Ambas soluciones incluyen anclajes que podríamos llamar *seguros* o *inofensivos* conectados con la diégesis. En efecto, la imagen que analizamos (*Figura 1*) propor-

ciona algún anclaje; el cuadro de texto dilucida la imagen al explicar lo que está haciendo Buscavidas: escribiendo la historia del día para poder archivarla en su biblioteca. Es la secuencia «M(a)r(i)CHta» la que carece de toda función de anclaje en relación con lo mostrado, dejando abiertas todas las posibilidades y posibilitando especulaciones y asociaciones. La segunda táctica –el rechazo del anclaje– puede ser vista como una toma de poder en la medida en que subvierte la manipulación de textos e imágenes llevada a cabo por la dictadura, especialmente en los medios masivos de comunicación: el régimen prohibía toda referencia directa a las atrocidades cometidas y ocultaba lo *sucio* de sus operaciones por medio de un grandilocuente discurso teleológico. En vez de naturalizar el anclaje, las imágenes y restos de textos de Breccia parecen favorecer un *control remoto* centrífugo (y no centrípeto como el modelo tradicional de anclaje que explica Barthes).

El análisis semiótico de historietas inspirado en los textos de Barthes sostiene que el anclaje es una función de la palabra. Yo creo que no es tanto una función como una instancia del lector, un lector posicionado como alguien que intenta extraer una interpretación homogénea de algo hecho de fragmentos. Aunque los autores empleaban técnicas de contracensura, su decodificación dependía en gran medida de la existencia de un lector que fuera capaz de detectar indicadores crípticos y que estuviera deseoso de desarrollar una interpretación *subversiva* que le permitiera descubrir secretos *sucios*. En un contexto de vigilancia extrema, la instancia lectora parece volverse aún más atenta, incluso hipersensitiva, a todo indicio posible de oposición, más allá de las intenciones del autor. Tal vez, debido al contexto, el lector construye incluso más *espacios blancos* para poder completarlos en clave de resistencia como una forma de (sobre)compensación.

Quisiera retomar el concepto «percepticidio» para aclarar lo anterior. Básicamente, lo que el concepto subraya es que la gente veía cada día algo –arrestos con los sospechosos pateando y gritando y siendo arrastrados por el pelo, calles bloqueadas, puestos de control, casas saqueadas– que no debía ser visto, o que al menos no podía ser comentado en público, no podía ser reconocido. Lo dicho debía ser radicalmente deasanclado de lo que se veía. El «percepticidio» también actuaba en las historietas: la descripción en imágenes de la violencia estatal estaba lisa y llanamente prohibida. La paradoja es que el percepticidio es expuesto en la instancia de lectura, y esto también es válido para «Buscavidas». Es como si la presencia de signos evasivos u obstinados fuera sugestiva de la ceguera del lector o, más bien, como si estos signos llamaran la atención sobre la responsabilidad del lector en la elección de un significado, algo que estaba negado por el monopolio del anclaje del régimen. Las imágenes se convierten en el *derecho de inspección* del lector y no del censor. Su indeterminación casi total obliga al lector a hacer una elección, exigiéndole una participación activa en la conexión entre imágenes y palabras. En el caso de frases inconexas y otros tipos de *extravagancias tipográficas* como «M(a)r(i)CHta/M(a)rCH(i)ta», el lector puede optar libremente entre las asociaciones e imágenes mentales que

se le aparecen. Así, la abundancia de signos herméticos y de señales no ancladas nos obliga a realizar extrañas conexiones para conjurar el *terror del signo incierto* (Barthes 1977: 37); es como si la desterritorialización fuera una manera de vengarse del censor.

5

Permítanme centrarme ahora en otro fragmento de «Buscavidas», el episodio titulado «La abuela». La historia en sí no es complicada: una mujer se pasea en una zona pobre de Buenos Aires exhibiendo su costoso tapado de piel, lo que despierta la curiosidad del narrador-personaje Buscavidas. Tiene la impresión de haber encontrado otra historia jugosa para su colección, y no se equivoca. Una anciana decrépita que lleva un loro en el hombro le revela que ese elegante personaje, Laurita, fue alguna vez la chica más pobre del barrio, pero hizo una fortuna entregando a su abuela como premio en una rifa, capitalizando, literalmente, la creencia de que la abuela discapacitada tenía dotes sobrenaturales de sanación. No es la venta de la abuela lo que escandaliza a la comunidad ni a la anciana –que estuvieron más que felices de poder comprar boletos para la rifa con el poco dinero que cada uno tenía–, sino el hecho de que Luisa, la ganadora, se niegue a compartir la bendición de la prodigiosa abuela. Lo menos que tendría que haber hecho Luisa, se queja la anciana, era haberle alquilado a la abuela para que le curase su escoliosis; eso habría sido ser caritativa. Pero no, Luisa se la queda toda para ella, egoísta y avara como es. «La gente es mala», concluye la vieja.

En el panel inferior de una de las páginas (*Figura 2*) se ve a una Laurita pobre llevando a su abuela paralítica en una carretilla. Lo que me llama la atención de esta imagen en particular son las palabras «YUKON Canadian Liquors» y la preponderancia de la palabra *Yukon* en primer lugar. A primera vista, parece un signo claro: ¿no se trata simplemente de un aviso de uno de los mejores licores canadienses, Yukon Jack, presentado en el sitio de internet de la empresa fabricante como «la oveja negra de los licores canadienses, hecho a base de whisky de maíz y miel: audazmente sabroso pero sorprendentemente suave» [20]?. Si así fuera, las palabras «Yukon Canadian Liquors» tendrían como única función la construcción de un escenario, la recreación de la atmósfera de un empobrecido barrio de clase de trabajadora de Buenos Aires. En otras palabras, sólo estaría ahí para generar un *efecto de realidad*.

Yo creo, sin embargo, que hay algo más. Se trata una vez más de uno de esos signos obstinados que se rehúsan a cumplir su rol de ancla, crispando los nervios del lector. Parecería no ser más que un inocente fragmento del decorado pero sugiere, al mismo tiempo, la posibilidad de significados más siniestros, precisamente por la ausencia de una imagen que quepa dentro del margen de asociaciones de *Yukon*. El Yukón: esa montañosa región del noroeste de Canadá que acogió a los buscadores de oro y cazafortunas que llegaron a fines del siglo XIX para hacerse ricos y terminaron en su gran mayoría sin un centavo. *Yukon* sobresale así como una especie de signo condensado, recordando la frontera mítica de los días del *salvaje oeste*, con todas las imágenes y connotaciones prototípicas que impli-

Figura 2: Tercera página de «La abuela».

ca: indios y vaqueros, baños de sangre, búfalos, tabernas y burdeles, Smith and Wesson, Clint Eastwood, duelos a balazos, puñados de dólares y la fiebre del oro, por sólo nombrar algunas. Pero ¿cuál es el punto de este pequeño ejercicio de asociación? Una vez más, este signo obstinado no explicita el porqué de su presencia ni cuál es su relación con la imagen. Y ni hablar de intentar anclar *Yukon* o cualquiera de sus asociaciones a la imagen o a la historia como un todo. Yo creo que este signo pertinaz realza un subtexto que atraviesa todo el episodio, y que tiene que ver con el tema de la explotación. Hasta un barrio pobrísimo puede tener su mina de oro: siempre habrá algo para vender para quien quiera salir de la miseria y hacerse rico. Si no es el propio cuerpo, con la abuela alcanza.

Algo similar ocurre con los globos de texto. Tanto en esta como en la última página del episodio (*Figura 3*) se hace evidente que los textos de algunos filacterios no funcionan como soporte de las imágenes. De hecho, las palabras de estos globos son fragmentos de artículos en árabe, chino o japonés, inglés, francés, alemán y algo que parece escritura cuneiforme. Esto parecería sugerir el condicionamiento del discurso en un contexto de represión de estado, en el que el diálogo se convierte en un monólogo prefabricado y el discurso está pautado por las estrictas directrices impuestas por los censores. Las palabras de los globos, cuando son legibles, no son más que *ready-mades* impresos que reiteran palabras tan glamorosas y elegantes como *St.-Tropez* y *Costa Brava*, palabras probablemente recortadas de folletos turísticos que prometen viajes *inolvidables* («unvergeâlich», cf. *Figura 2*). Se trata de fragmentos de discurso listos para usar sin ninguna función de soporte con respecto a las imágenes, la narración o los personajes que los pronuncian. Estas figuras sólo difunden o dejan salir de sus bocas respetables palabras impresas, inteligibles o no: el tipo de discurso que los censores aprobarían. Migajas de entrevistas, anuncios y artículos en lenguas extranjeras se aprietan en los globos de texto de los transeúntes. Privadas de su propio vocabulario, estas figuras *son habladas* por otras voces, en la medida en que las palabras escritas y publicadas que co-

pian han sido presumiblemente santificadas por la mirada del censor. Estos fragmentos pueden verse como burlonas muestras de contracensura, desplazadas de su contexto original de publicación –se diría que provienen de revistas lujosas– para ser reinsertadas en una villa miseria, creando un paródico cosmopolitismo del pobre. Exponiéndonos nuevamente a que se nos acuse de un celo crítico excesivo, podríamos subrayar la presencia, en el panel superior izquierdo de la última página de este episodio (cf. *Figura 3*) –aunque admito que hay que mirar muy de cerca o, mejor todavía, usar una lupa– de «Yukon» y «Gold Rush» (fiebre del oro) en el globo de uno de los dos personajes casi idénticos que aparecen. La reaparición de «Yukon» enfatiza aún más el subtexto de explotación capitalista, y hasta permite una interpretación alegórica (algo rebuscada, es cierto) que una las políticas económicas adoptadas por el *proceso de reorganización nacional* con sus prácticas de terrorismo de estado.

Con el objetivo de reducir el intervencionismo que el peronismo había dejado como legado, la política económica neoliberal del ministro de la Junta José Alfredo Martínez de Hoz, estrictamente apegada a la doctrina del *laissez faire*, se centró en intentar atraer capitales foráneos. Puede afirmarse que «las atrocidades que sucedieron en la Argentina durante la *guerra sucia* estaban ligadas a la entrada del país en el *orden* mundial neoliberal» (Taylor: 1999:24). O, citando a Larsen (1983): «Muchas, si no la mayoría, de las políticas llevadas a cabo por los gobiernos militares del Cono Sur pueden de hecho explicarse como necesidades de la "solución" imperialista al desequilibrio del capitalismo global, que implica que sus más peligrosos efectos sean transferidos a las economías dependientes de la periferia» (113).

El experimento fracasó miserablemente, y para 1980 Argentina estaba pasando por un colapso económico que la transformaría en un país más del tercer que del primer mundo, siendo esto último una de las metas que habían obsesionado a la Junta. Tal vez afirmar que esa Laurita de abrigo de piel es una representación emblemática de las fantasías neoliberales de una Argentina opulenta sea una exageración. Es igualmente posible que considerar esta imagen como una alegoría del fracaso de esta política económica en la que lo único que puede hacer Laurita-Argentina es exhibirse ante los inversores extranjeros (operación que necesita que los miserables que viven en barrios paupérrimos sean sofocados y reprimidos) sea también sobreinterpretar en demasía. Aun así, la importancia de estos ejercicios de lectura radica en que ilustran el flujo sinfín de significados que pueden emanar de signos no anclados. Al terror a la (falsa) transparencia del discurso de la Junta se opone aquí el *terror del signo incierto*, lo que genera lecturas a veces ingeniosas y a veces simplemente estrafalarias.

6

Ocupémonos para concluir de una última imagen, que considero como el monumento contracensor de Breccia a la censura: la última viñeta de la segunda página de «La abuela». La referencia a la censura se hace en este panel de la manera más cruda, por medio de la imagen más evidentemente contracensora

de toda la historieta: anticipando al censor, una letra C cubre lo que no debe ser mostrado, en este caso los genitales. Usar una hoja de parra hubiera constituido una solución discreta para cubrir lo que no debe ser visto; en vez de algo así, la historieta nos confronta con esa C mayúscula que no necesita demasiada explicación. Esa C carga con la larga historia de la censura en lo que concierne al cuerpo, al miedo a lo que excita y a la pornografía. De hecho, el eco de esa C se percibe todo a lo largo de la historieta: es una clara mención de la vigilancia cultural y una burla al procedimiento de la autocensura. Puede considerarse un signo de advertencia para que el lector busque activamente lo subversivo o, por decirlo de otro modo, para que imagine lo que esa C oculta.

La figura parece una estatua o un monumento: hay pájaros que se apoyan sobre ella y sus pies parecen fundirse en el pedestal. En el ángulo inferior derecho vemos a un pequeño anciano ataviado con el aparejo burgués de una pipa, sombrero, traje, corbata y bastón. En su paseo cotidiano por Buenos Aires, el maduro *petit bourgeois* se detiene al pie de uno de sus monumentos favoritos y se toma unos minutos para admirarlo. Es posible que el reposado viejito sea ciego y algo simple (¿nos atreveremos a mencionar el nombre de Jorge Luis Borges?). Porque una cosa es admirar un repulsivo gigante gordo en un pedestal sin demasiado en común con la majestuosa estatua ecuestre de un rey o un general o con el refinamiento de un desnudo de Miguel Ángel, y otra muy distinta, y más problemática, es embelesarse con la parte de atrás de dicha escultura, es decir, con el culo de un monumento a la censura. Más allá de las indudablemente profundas implicaciones filosóficas de esta observación, es importante notar que lo que nos muestra la viñeta es un antimemorial o un antimonumento, precisamente porque construye una *contramemoria* [21]. El concepto *contramemoria* se aplica, según Michel Foucalt (1986:76-100), a las versiones *apócrifas* de la historia oficial, esas versiones en las que voces rebeldes y olvidadas contradicen la historiografía legitimada por el estado. En palabras de Mari Carmen Ramírez, la contramemoria le da forma a una *versión rebelde de la historia*, según la cual «los héroes de esta memoriosa contrahistoria son los antihéroes de la *historia monumental*, y su carácter antiheroico estipula humildemente que ese particular *monumento* no merece ser recordado» (30-31).

La concepción de Breccia de la memoria se hace muy clara: lo que merece ser recordado no son los *heroicos* actos cometidos durante la persecución del terrorismo, llevados a cabo, por otra parte, por una élite militar paranoica. No: lo que merece ser guardado para la posteridad es la represión, el silenciamiento y la gran C.

Comentarios postliminares

Quisiera, para terminar, delimitar el alcance de los análisis que aparecen en este trabajo y evitar posibles interpretaciones erróneas. Primero y principal, debe recalcarse que historietas como «Buscavidas» eran minoritarias. Aunque mi extenso análisis podría sugerir que la historieta tuvo una enorme importancia y un gran impacto, es necesario resaltar que comics como el de Trillo y Breccia eran la excepción y no la regla.

En segundo lugar, puede haberse da-

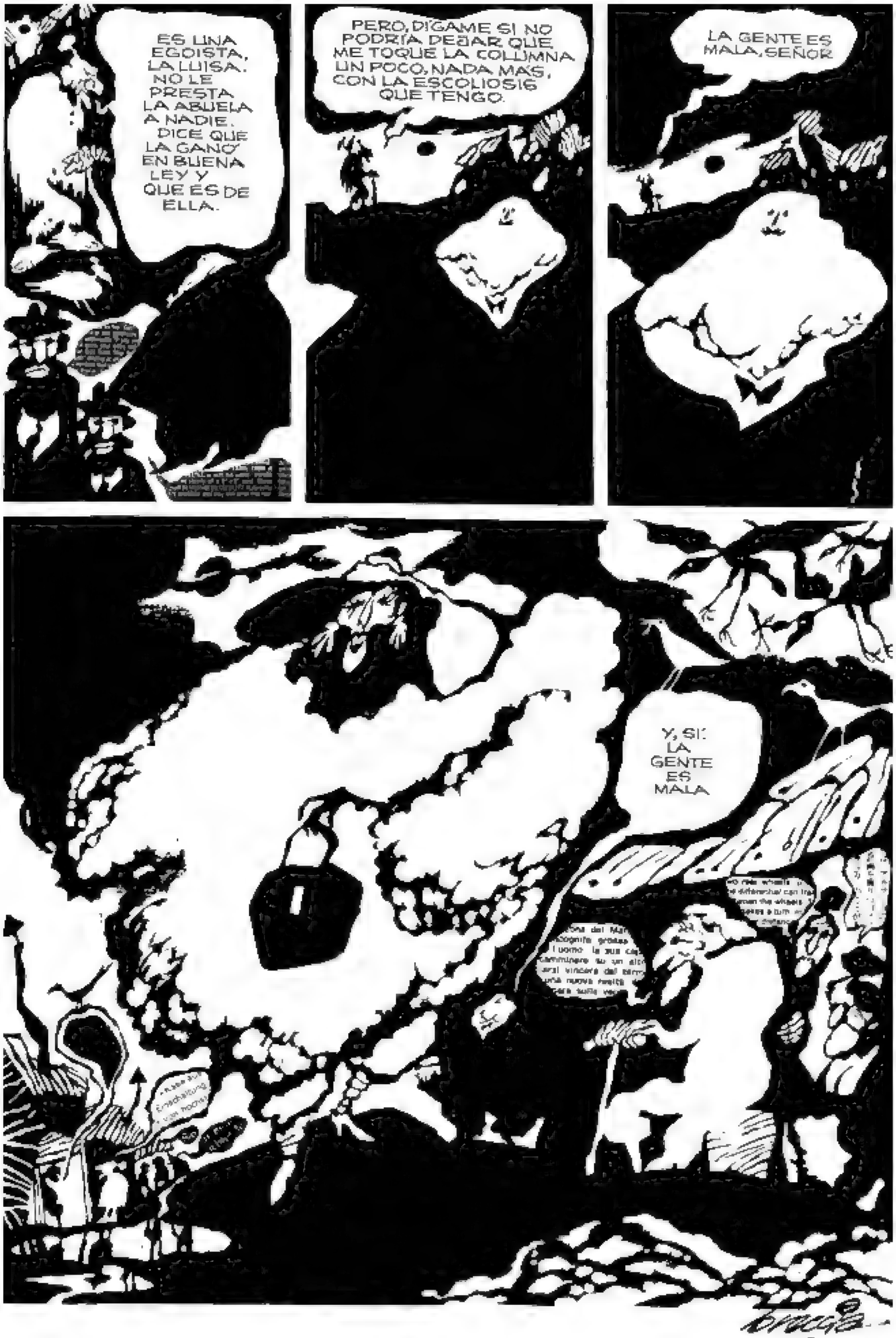

ES UNA EGOISTA, LA LUISA. NO LE PRESTA LA ABUELA A NADIE. DICE QUE LA GANÓ EN BUENA LEY Y QUE ES DE ELLA.
PERO, DÍGAME SI NO PODRÍA DEJAR QUE ME TOQUE LA COLUMNA UN POCO, NADA MÁS, CON LA ESCOLIOSIS QUE TENGO.
LA GENTE ES MALA, SEÑOR
Y, SI: LA GENTE ES MALA

Figura 3: Octava y última página de «La abuela».

do la impresión de un acercamiento determinista a la producción textual, que implicaría considerar que los sistemas culturales, de los que el campo de la historieta no es más que una parte, carecen de una dinámica propia. Si así fuera, sería posible desarrollar técnicas infalibles para producir o detectar signos difusos de subversión. A mi entender, jamás podrá existir un manual de *subversión para principiantes* que explique «cómo criticar el dominio de la mayoría y salirse con la suya en épocas de represión en diez sencillos pasos», por el simple hecho de que la subversión está más ligada a las condiciones de recepción que a las de producción.

Aunque tengo mis reservas con respecto a lo incondicional de su afirmación, es imposible no acordar con Beatriz Sarlo (1992: 241) cuando escribe que «usar mensajes en clave no consistía únicamente en una manera de sortear la censura. En mi opinión, esta opción estética es más que una simple táctica; que el escritor fuera o no libre de hablar claramente es importante pero circunstancial. Básicamente, estos autores están opinando sobre los límites del realismo, lo cual me parece relativamente independiente de la época en que estas historias fueron escritas, publicadas y leídas. Se trata de historias en clave; más allá de que fuera esto lo que les haya permitido circular bajo la censura militar, creo que habrían estado en clave aun bajo otras circunstancias. Son relatos que se ocupan de la historia argentina desde una perspectiva diagonal; como quien dice, mirando por sobre su hombro. Cada una está en una clave distinta, y estas variaciones revelan el potencial estético de la literatura argentina producida durante ese período».

Es importante resaltar la insistencia de Sarlo en la continuidad de las poéticas de la literatura producida antes y después de la junta militar, que consistiría en la progresiva desmitificación del realismo a través de varios experimentos formales, narrativos y representacionales. La gran virtud de esta observación es que desarma el mito de que el *proceso de reorganización nacional* constituyó una interrupción absoluta en el desarrollo de las artes. Como señala Sarlo, la literatura y por extensión el resto de las esferas culturales tenían una relativa autonomía para desarrollar sus propias poéticas, en las que la metáfora, la alegoría, una perspectiva diagonal –en suma, un estilo indirecto– ya ocupaban un lugar importante. El caso de las historietas fue similar: también se cruzaban fervientemente los límites del estilo realista tradicional, tanto en lo gráfico como en lo narrativo. En este sentido, la obra de Alberto Breccia no es una excepción. De hecho, sus tempranas experimentaciones con el *collage*, las variaciones en el estilo de dibujo, la fragmentación y los puntos de vista lo muestran como un precursor de las innovaciones que el *proceso de reorganización* atacó. Es por eso que podemos ver a «Buscavidas» como la continuación de un lenguaje pictórico que se ha ido alejando progresivamente de las limitaciones del realismo. Esta renovación gráfica se reanudaría con todas sus fuerzas luego de la restauración de la democracia (cf. Reggiani 2005).

En donde sólo puedo seguir parcialmente a Sarlo, por otra parte, es en su insistencia en la independencia de la codificación; no creo que esta autonomía sea tan absoluta como mantiene. Por supuesto que el contexto por sí solo no condiciona la forma y el contenido

(UNA MINA RICA, SALIENDO DE UNA CASITA DE LATA? CREO QUE ESTA PUEDE SER MI HISTORIA DE ESTA NOCHE)
¿QUIÉN ES ESA, SEÑORA?
狐牙
利康
¡¡¡O...O
¿ESA? LA LAURITA.
Ć

Figura 4: Segunda página de «La abuela».

de la producción cultural, pero sostener que su influencia es muy menor o circunstancial da la imagen de una literatura incondicionalmente autárquica. Resulta aún más llamativa la ausencia de referencia a la decodificación. Aunque llamar la atención sobre los regímenes opresivos –en este caso, la revelación de una *Argentina secreta*– no sea la función de la literatura, esta impresión de denuncia bien puede deberse a la decodificación, ser un efecto de lectura. Ricardo Piglia parece tener esto en mente cuando habla de *respiración artificial*, también publicada durante el período de terrorismo de estado: «La ficción trabaja con claves en cualquier contexto; no creo que la elipsis de lo político dependa de situaciones autoritarias. Tal vez el tipo de claves utilizadas sea diferente en estos casos, y eso es lo que sería interesante investigar: si existen o no diferentes tipos de codificación de acuerdo con los diferentes contextos en los que trabajan los novelistas. Yo creo que la ficción siempre construye jeroglíficos y codifica la realidad social. La literatura nunca es directa. A mí me parece que los contextos políticos definen modos de lectura».

Se podría decir lo mismo de las historietas producidas durante la *guerra sucia*; las expectativas de los lectores son un factor importante. «Buscavidas» fue publicada originalmente en *Superhumor* por la editorial La Urraca, lo que generó una instancia de lectura muy particular. Judith Gociol (citada en Torres 2005) observa que «comprar revistas de La Urraca era un acto de resistencia, los lectores buscaban contenidos críticos». Seguramente esto debe haber influido en la decodificación y en la (re)significación de estas historietas. Más allá de las intenciones autoriales, se diría que los lectores construyeron un autor más *heroico* como manera de compensar su propia complicidad, su desamparo o sentimientos de culpabilidad. Las lecturas contracensoras son indiferentes de las intenciones autoriales, y es tal vez esta indiferencia lo que incomoda a Carlos Trillo cuando explica que «tengo que confesar que los lectores a veces *veían* significados que nosotros como autores nunca imaginamos o pretendimos; esa era la necesidad de la época» (Trillo: 2003).

Incluso los autores pueden a veces sentirse incómodos por el *terror del signo incierto* generado por su propio trabajo, en un lector que o bien le asigna instintivamente una intención rebelde o bien simplemente ve lo que no hay [22].

Notas

1. Para Patricia Marchak (1999: 16-17), la palabra *desaparecido* «pertenece a América Latina como ninguna otra». La Junta argentina y los regímenes similares del Cono Sur dejaron una marca en el lenguaje: «la palabra *desaparecido* se transformó en América Latina en sustantivo y en verbo transitivo, como consecuencia de los regímenes terroristas en Argentina y los países vecinos» (*Ibid.*). Tina Rosenberg (1992), sin embargo, no confina la noción de desaparecido al español de Latinoamérica, ya que sostiene que «con los años, la palabra *desaparecido* se metaforizó en verbo transitivo en el vocabulario global, y expresiones como *ser desaparecido* y *desaparecer a alguien* entraron en la conciencia global» (79).
2. Me refiero por supuesto principalmente a la obra de Jacques Derrida y su cuestionamiento de la idea de autenticidad y de su huella, la firma, presente en textos como «Signature, événement, contexte» (en «Marges de la philosophie», Minuit, Paris, 1972: 367-93) o «Mémoires d'aveugle» (Editions de la Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1990).
3. Los diferentes episodios fueron publicados en los siguientes números de *Superhumor*:

11 (noviembre 1981), 12 (diciembre 1981), 13 (enero 1982), 14 (febrero 1982), 15 (marzo 1982), 16 (abril 1982), 17 (mayo 1982), 18 (junio 1982), 19 (julio-agosto 1982), 20 (septiembre 1982), 21 (octubre 1982) y 22 (noviembre 1982).

4. Esto es lo que me explicó Carlos Trillo con respecto a los posibles significados de *buscavidas*.
5. Cito las palabras que el ex general Videla utilizó en conferencia de prensa, según la edición de *La Nación* del 18 de diciembre de 1977, páginas 1 y 18. El ex general Luciano Menéndez (citado en Arceneaux 2001) dejó pocas dudas con respecto a que la *guerra* se libraba en el campo de batalla ideológico: «La subversión armada ha sido totalmente aniquilada en el país; con respecto a la otra, la ideológica, no me aventuraría a decir que haya sido completamente erradicada ni de la universidad, ni de la vida civil en asociaciones, en los barrios y en el ambiente del trabajo. Las ideologías se ocultan y la subversión criminal puede volver a aparecer» (*Ibid.*: 119).
6. María Estela *Isabelita* Martínez de Perón, la tercera esposa de Perón, asumió la presidencia luego de que su marido, convertido para entonces en un «derechista senil» (Rosenberg 1992: 121), muriera en 1974. Durante su corta presidencia, fue su ya secretario López Rega quien, desde bambalinas, gobernaba realmente. López Rega armó escuadrones de la muerte de derecha que luego tendrían el campo libre durante la represión militar. Los dos principales grupos guerrilleros, Montoneros –nombrados en referencia a los ejércitos irregulares de gauchos que lucharon por la independencia argentina– y el ERP. (Ejército Revolucionario del Pueblo), ya habían sido *neutralizados* o al menos seriamente dañados para cuando la Junta tomó el poder (ibídem). Emilio Fermín Mignone, que perdió a su hija en la represión y fue fundador del CELS. (Centro de Estudios Legales y Sociales), calculó que «no más del 5% de los desaparecidos pueden ser considerados como formando parte de la resistencia armada. Los combatientes para cuando sucedió el golpe no pueden haber sido más que 400 o 500». Unas pocas cifras alcanzan para ilustrar la violencia desproporcionada de los militares, comprometidos con la *guerra sucia*. «De 1971 a 1979, las fuerzas del gobierno asesinaron o desaparecieron, como mínimo, a 10 483 personas. Sólo en noviembre de 1976, mientras la izquierda mató menos de 20 personas, la derecha asesinó o despareció 600. Durante todo el período de la guerra sucia la Marina perdió 11 hombres: seis oficiales y cinco subalternos. En la ESMA. (Escuela de Mecánica de la Armada), donde murieron cerca de 4 500 personas, el Grupo de Tareas 3.3.2 (la unidad de *inteligencia* de la marina) perdió un hombre» (Rosenberg 1992: 122-23). Los miembros de la Junta exageraron los números de la resistencia armada en un esfuerzo para manipular a la opinión con respecto a lo *adecuado* de su guerra sucia.
7. Videla realizó esta declaración el 24 de mayo de 1976, al cumplirse dos meses del golpe (citado en Troncoso 1992, vol.1: 29).
8. La matemática moderna y la teoría de la relatividad de Einstein estaban prohibidas y no podían ser enseñadas en ninguna institución educativa. Los ejemplos de palabras *subversivas* fueron tomados del manual del Ministerio de Educación «Cómo reconocer la infiltración marxista en las escuelas» (citado en Feitlowitzs 1998: 37).
9. El decreto de la Junta sobre el tema (citado en Taylor 1997: 268, no.12-13) es muy explícito al respecto, cuando prohíbe «devaluar la imagen del guardián del orden» o manchar «la imagen de los padres, o justificar la rebelión de los hijos. En todos los casos, la resolución debe incluir un final positivo».
10. Así describía Walsh (citada en Graham-Jones 2000: 20) en 1979 el impacto de la autocensura en los artistas que intentaban trabajar durante el *proceso de reorganización nacional*.
11. Citado en Graham-Jones (2000) «Exorcising History», un estudio del teatro durante la Junta.
12. Evidentemente, estoy usando el término en su sentido más amplio, que es el que usa Roland Barthes en «El placer del texto» cuando habla de la imposibilidad «de vivir fuera del texto infinito, ya sea éste Proust, el diario o la pantalla de televisión» (Barthes 1975: 36).
13. Con *niveles ocultos* no estoy implicando que el autor haya escondido *secretos* en el texto para que fuesen descifrados por un lector astuto. Es el texto mismo, en diálogo con un contexto de censura, el que abre para el lector la posibilidad de un descifrado acorde con la lectura *imperativa* de una *cultura del camu-*

flaje, que es una lectura entre líneas. Los textos camuflados posicionan al lector como un experto en códigos, y que su lectura sea o no coincidente con la intención del autor sólo es importante en la medida en que abre nuevas perspectivas sobre el texto en cuestión.

14. Quino y Cilencio (Eugenio Cilento), por ejemplo, dos muy célebres humoristas gráficos, publicaron chistes bastante osados durante la Junta.

15. Thierry Groensteen (2004) argumenta convincentemente que las historietas nunca tuvieron realmente una *vanguardia*, ya que carecen de «una autoridad capaz de rechazar o estigmatizar herejías [...]. Uno debería incluso preguntarse si [...] la posibilidad de realizar una interpretación subversiva existe de la misma manera en la *alta* cultura y en la cultura popular. Por consiguiente, la historia de la historieta no está marcada por una sucesión de vanguardias sino más bien por una lista de curiosidades» (63).

16. La letra completa es la siguiente (fuente: http://www.lucheyvuelve.com.ar/Documentos/marcha.htm):

Los muchachos peronistas
Los muchachos peronistas
todos unidos triunfaremos,
y como siempre daremos
un grito de corazón:
¡Viva Perón! ¡Viva Perón!
Por ese gran argentino
que se supo conquistar
a la gran masa del pueblo
combatiendo al capital.
¡Perón, Perón, qué grande sos!
¡Mi general, cuanto valés!
¡Perón, Perón, gran conductor,
sos el primer trabajador!
Por los principios sociales
que Perón ha establecido,
el pueblo entero está unido
y grita de corazón:
¡Viva Perón! ¡Viva Perón!
Por ese gran argentino
que trabajó sin cesar,
para que reine en el pueblo
el amor y la igualdad.
¡Perón, Perón, qué grande sos!
¡Mi general cuanto valés!
¡Perón, Perón, gran conductor,
sos el primer trabajador!
Imitemos el ejemplo
de este varón argentino,
y siguiendo su camino
gritemos de corazón:
¡Viva Perón! ¡Viva Perón!
Por esa Argentina grande
con que San Martín soñó;
es la real y la efectiva
que debemos a Perón.
¡Perón, Perón, qué grande sos!
¡Mi general cuanto valés!
¡Perón, Perón, gran conductor,
sos el primer trabajador!

17. La expresión *irrupción de la memoria*, en el sentido que le da Alexander Wilde (2002), muestra claras afinidades con la interpretación de Walter Benjamin de las posibilidades de la memoria utópica para producir cambios. En su análisis de los recientes debates públicos en Chile sobre la conmemoración de los años de Pinochet, Wilde habla de *irrupción de la memoria* para referirse a «eventos públicos que irrumpen inesperadamente en la conciencia nacional chilena evocando asociaciones con símbolos, figuras, causas y modos de vida a los que se vincula, a tal punto que resulta inusual, con un pasado político todavía presente en la experiencia de vida de la mayor parte de la población» (4). Este tipo de irrupciones generó a su vez discursos con posibles efectos políticos o que influenciaron la manera de representar el pasado. Esther Leslie, en su comentario del ensayo de Walter Benjamin «Excavación y memoria», señala que, para Benjamin, el potencial utópico de la memoria para cada nueva generación reside en que sus vestigios pueden «activarse en cualquier momento y perturbar el frágil consenso del presente» (Leslie 2003:178). Mi ensayo retoma esta idea de las potencialidades utópicas de la memoria, aunque no restrinjo el uso de *irrupción de la memoria* a eventos públicos. La historieta, y por extensión cualquier otro texto, puede efectuar *irrupciones de la memoria*, retrabajando la experiencia pasada.

18. Alfredo Silleta (2005), en su acrítico y casi hagiográfico relato de la vida de Juan Domingo Perón, repite la muy oída caracterización del *coronel del pueblo* como el hombre «más amado y odiado de su tiempo». Tal vez sea superfluo agregar que Perón sigue siendo amado y odiado en partes iguales.

19. Roland Barthes (1977: 30) se refiere a la función de relevo de la palabra en la historieta de la siguiente forma: «El lenguaje y la palabra (generalmente un fragmento de diálogo) se

complementan. Las palabras se vuelven fragmentos de un sintagma global, lo mismo que las imágenes, y la unidad del mensaje se lleva a cabo en un nivel más alto: el de la historia, la anécdota, la diégesis». O, en palabras de Stéphanie Dansereau (2002), «la función de relevo del verbo tiene por función realizar saltos espacio-temporales economizando tiempo y espacio en la narración de la historia, al igual que los cuadros de texto o el fundido en el cine».

20. Cabe agregar que la destilería Yukon Liquors también es conocida por su Perma Frost: créase o no, una especie de *aguardiente de menta*. Cf. http://www.webtender.com/db/ingred/62.
21. Aunque aquí se trata, por supuesto, de un dibujo y no de un monumento real, creo de todas maneras que es útil repetir la definición de James E. Young (1992) de *contramonumentos* como «descarados y dolorosamente autoconscientes espacios dedicados a la memoria, concebidos para desafiar las mismas premisas que los definen» (267).
22. Estoy parafraseando la concisa formulación de Judith Gociol (citada en Torres 2005) de las divergencias entre intenciones autoriales y recepción y de la posible incomodidad que esta última podría generar en el autor que se enfrenta con significados que nunca quiso crear.

Bibliografía

Arendt, Hannah: «The Origins of Totalitarianism», Meridian, New York, 1958.

Barthes, Roland: «The Rhetoric of the Image», en «Image, Music, Text», Fontana, London, 1977: 32-51.

–: «The Photographic Message», en «A Roland Barthes Reader», edited by Susan Sontag, Vintage, London, 2000 [1961]: 194-210.

Beasley-Murray, Jon: «Translator's Introduction: in Argentina», en Sarlo, 2001: vii-xix.

Breccia, Alberto: «Dracula, Dracul, Vlad?, bah...», Les Humanoïdes Associés, Genève, 1993.

– y Carlos Trillo: «Buscavidas», Doedytores, Buenos Aires, 1994 [1981-82].

–: «Buscavidas», Rackham, Montreuil, 2001 [1981-82].

Cánovas, Raúl: «Lectura de Purgatorio. Por donde comenzar», *Hueso*, no. 10, 1981: 170-77.

Carlson, Eric Stener: «I Remember Julia: Voices of the Disappeared», Temple University Press, Philadelphia, 1996.

Conadep: «Nunca más», http://www.desaparecidos.org/arg/conadep/nuncamas/nuncamas.html, 2004 [1984].

Dansereau, Stéphanie: «Petit lexique sur la communication médiatisée», *online*, http://www.er.uqam.ca/nobel/r33554/lexique.html, 2002.

Ellul, Jacques: «The Humiliation of the Word», *online*, http://www.religion-online.org/showchapter.asp?title=499&C=489, 1985.

Feitlowitz, Marguerite: «A Lexicon of Terror: Argentina and the legacies of Torture», Oxford University Press, Oxford, 1998.

Foucault, Michel: «Nietzsche, Genealogy, History» en «The Foucault Reader», edited by Paul Rabinow, Penguin, Harmondsworth, 1986: 76-100.

Giunta, Andrea: «Bodies of History: The Avant-Garde, Politics, and Violence in Contemporary Argentinean Art», en Ramírez, 1999: 130-65.

Graham-Jones, Jean: «Exorcising History: Argentine Theater under Dictatorship», Associated University Presses, London, 2000.

Graziano, Frank «Divine Violence: Spectacle, Psychosexuality, and Radical Christianity in the Argentine *Dirty War*», Westview Press, Boulder, 1992.

Groensteen, Thierry: «Les Avant-Gardes de la Bande Dessinée», en «Les musées imaginaires de la bande dessinée», Thierry Groensteen y Gaby Scaon (eds.), Éditions de l'An 2, Angoulême, 2004: 62-73.

Guest, Iain: «Behind the Disappearances: Argentina's Dirty War against Human Rights and the United Nations», University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1990.

Hozven, Roberto: «Estudio sobre la novela "El arte de la palabra" de Enrique Lihn», en *Estudios filológicos* (revista de la Universidad Austral de Chile, Valdivia), 17, 1982: 99-109.

Imparato, Latino: «Breccia par Breccia», en Verhoest, 2002: 18-21.

Larsen, Neil: «Sport as Civil Society: The Argentinean Junta Plays Championship Soccer», en «The Discourse of Power: Culture, Hegemony and the Authoritarian State», Neil Larsen (ed.), Institute for the Study of Ideologies and Literature, Minneapolis, 1983: 113-128.

Leslie, Esther: «Absent-Minded Professors», en «Regimes of Memory», Susannah Radstone y Katharine Hodgkin (eds.), Routledge, London, 2003: 172-86.

Marchak, Patricia: «God's Assassins: State Terro-

rism in Argentina in the 1970s», McGill-Queen's University Press, Montreal, 1999.
Massera, Emilio E.: «El camino a la democracia», El Cid Editor, Caracas, 1979.
Mignone, Emilio F.: «Beyond Fear: Forms of Justice and Compensation», en «Fear at the Edge: State Terror and Resistance in Latin America», Juan E. Corradi, Patricia Weiss Fagen y Manuel Garreton (eds.), University of California Press, Berkeley, 1992: 250-263.
Ojeda, Danné: «Diagonal: ensayos sobre arte cubano contemporáneo», Jan van Eyck Academie, Maastricht, 2003.
Ramírez, Mari Carmen (ed.): «Cantos Paralelos: Visual Parody in Contemporary Argentinean Art», University of Texas-Jack S. Blanton Museum of Art, Austin, 1999.
Reggiani, Federico: «Comics in Transition. Representations of State Terrorism during the Beginning of the Democratic Period», en Rommens, 2005.
Rock, David: «Argentina 1516-1987: From Spanish Colonization to Alfonsín», University of California Press, Berkeley, Los Angeles, 1985.
Rommens, Aarnoud (ed.): «Camouflage Comics: Dirty War Images», *online*, http://www.camouflagecomics.com, 2005.
Rosenberg, Tina: «Children of Cain: Violence and the Violent in Latin America» Penguin, Harmondsworth, 1992.
Sarlo, Beatriz: «Strategies of the Literary Imagination», en «Fear at the Edge: State Terror and Resistance in Latin America», Juan E. Corradi, Patricia Weiss Fagen y Manuel Garreton (eds.), University of California Press, Berkeley, 1992: 236-49.
–: «Scenes From Postmodern Life», University of Minnesota Press, (Minneapolis, 2001.
Shumway, Nicolas: «The Invention of Argentina», University of California Press, Berkeley, 1991.
Silletta, Alfredo: «El coronel del pueblo», *online*, http://www.lucheyvuelve.com.ar/arch03/treintasilleta.htm, 2005.
Taylor, Diana: «Disappearing Acts: Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina's *Dirty War*», Duke University Press, Durham, 1997.
Torres, Ernesto: «Under the Shadow of Dictatorship: Comics and Culture during the Process of National Reorganization», en Rommens, 2005.
Trillo, Carlos: Interview with author, May 3 2003.
–: Interview with author, March 15 2005.
Troncoso, Oscar: «El proceso de reorganización nacional», 5 vols., Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1984.
Verhoest, Eric, ed.: «Muñoz/Breccia: L'Argentine en noir et blanc», dossier de prensa, ASLB, ASBL SAMARA, Charleroi, 2002.
Verbitsky, Horacio: «The Flight: Confessions of an Argentine Dirty Warrior», The New Press, New York, 1996.
Wilde, Alexander: «Irruptions of Memory: Expressive Politics in Chile's Transition to Democracy», en «Genocide, Collective Violence, and Popular Memory», David E. Lorey y William H. Beezley (eds.), Scholarly Resources, Wilmington, 2002: 4-29.
Young, James E.: «The Counter-Monument: Memory against Itself in Germany Today», *Critical Inquiry* no. 18, winter 1992: 267-96.

Agradecimientos

Este ensayo es una rescritura de «Memory in Camouflage: Alberto Breccia and Guillermo Saccomanno's "William Wilson" as Catalyst for Memory», publicado en *Poetics Today* (2005) 26:2, y «C Stands for Censorship», aparecido en la revista online *Image [&] Narrative* (http://www.imageandnarrative.be, no.12, próximamente). Quiero agradecer las sugerencias y la atenta lectura de Carlos Trillo, Leonard Rifas, Alejo Steimberg, Judith Gociol, Ernesto Torres, Federico Reggiani, Jan Baetens y Laura Vazquez. Y recuerdo .

Ese espacio en blanco es el indicio de algo que no está, y no puedo dejar de asociarlo con los mecanismos de elisión y olvido forzado impuestos por la dictadura militar argentina que gobernó desde 1976 hasta 1983; podría decirse, incluso, que ese blanco es emblemático de esos mecanismos. En cierto sentido, y paradójicamente, la versión francesa borró lo que los censores argentinos no vieron en el momento de la publicación original. La desaparición de ese signo extraño y obstinado parece implicar que cada anomalía, cada signo aparentemente sin sentido o hermético pasible de ser (mal)interpretado por el lector debería ser evacuado del texto: la ambigüedad debe ser limitada para no producir confusión. De más está decir que la versión francesa sólo recuerda esta lógica y no la sigue, ya que conserva todos los otros signos herméticos que siguen haciendo de «Buscavidas» una sorprendente experiencia de lectura.

CENSURA

La desaparición de «M.r.CHta R.dio.UTO» y otros *misterios*

Dario Mogno
Revista Latinoamericana de Estudios sobre la Historieta, La Habana, Cuba

La singular desaparición en la edición francesa de «Buscavidas» de la inscripción puesta al pie de la última viñeta del episodio «Con Valdés atrás» descubierta por Aarnoud Rommens no ha faltado de estimular mi curiosidad, también porque en los últimos años esta obra de Alberto Breccia y Carlos Trillo ha sido objeto de otros interrogantes que todavía quedan sin respuesta cierta.

Ha habido en primer lugar la desaparición de todos los originales. No recuerdo lamentablemente en que año, pero tiene que haber sido alrededor de 1984-1985. La Quipos de Marcelo Ravoni, entonces agente de Alberto Breccia, le confió a su subagente por España todos los originales de «Buscavidas», conservando en sus manos sólo las fotocopias. Algún tiempo después la relación de trabajo de Quipos con el subagente se interrumpió y este último, invitado a devolver los originales, sostuvo de haberlos ya devuelto. La presunta restitución no era documentada en ningún modo y no hubo modo de aclarar con certeza cuál hubiera sido la suerte de los originales, que a cuanto me resulta no han reaparecido más.

Otro *misterio* vino a la luz en 2001, cuando fue publicada la edición francesa de la obra. Alberto Breccia, en una entrevista concedida a Latino Imparato, su nuevo agente, afirmó de haber dibujado un total de 114 páginas de «Buscavidas». Pero el mismo Latino Imparato, gerente de la editorial Rackham, descubrió de tener sólo 105 de ellas. De nueve páginas, inéditas, desaparecieron así no sólo los originales, sino también las fotocopias. ¿Qué habrá sido de ellas?

Y hay más. De las 105 páginas encontradas de Latino Imparato, 97 son las en fin publicadas en su edición (las mismas que siete años antes habían sido recogidas en volumen por la editorial argentina Doedytores), mientras ocho, faltas del texto y por tanto inutilizables, no fueron reconocidas de Carlos Trillo como obra suya. Al menos en Italia recuerdo que entonces el descubrimiento de estas ocho páginas fue objeto de un agitado, espeso intercambio de correspondencia entre expertos del sector. Yo estaba en salida para Cuba e, interpelado acerca de la hipótesis que pudiera tratarse de un episodio apócrifo, tuve sólo el tiempo para expresar mi certeza

que los dibujos eran de Breccia, y me propuse aclarar la cosa a mi vuelta. Un mes después ya me había olvidado del curioso hecho, pero como veremos este fue el enigma más fácil de desatar.

Y venimos a la desaparición de «M.r.CHta R.dio.UTO». Leído el ensayo de Aarnoud, la primera cosa que hice fue escribirle a Latino Imparato, del cual todavía aún no he recibido respuesta... el que no es extraño considerado que en Europa este es el período en que todos se van de vacaciones. Recordando que al menos algunos episodios de «Buscavidas» han sido publicados en Italia, primero en *Alter* con el título «Raccattastorie », luego en *L'Eternauta* con el título «Caleidoscopio », armado de paciencia, me he echado entonces a pasar las colecciones de las dos revistas. Me interesaba averiguar cómo la última viñeta de «Con Valdés atrás» hubiera sido tratada en la edición italiana... y ver si aprovechando la ocasión lograra también hacer luz sobre el misterioso episodio desconocido a Carlos Trillo. Y he aquí cuáles han sido los resultados de mi polvorienta búsqueda.

Partiendo de este último, en *L'Eternauta* no. 42 de diciembre de 1985 he encontrado el episodio de ocho páginas, completo de textos (en italiano, naturalmente). Es un episodio atípico, un homenaje a Oesterheld y a los personajes creados de él y dibujados por el mismo Breccia (Ezra Winston, Mort Cinder); un episodio no sólo dibujado, pero también guionado por Breccia, que con toda probabilidad lo realizó, a escondidas de Carlos Trillo, en ocasión de una de sus frecuentes estadías en Italia.

«Con Valdés atrás» ha sido publicado en *L'Eternauta* no. 33 de enero de 1985, sin título. En la última viñeta, como se puede ver de la figura, aparece la firma pero no la inscripción «M.r.CHta R.dio.UTO», remplazada por un «FINE» (fin). Resulta así comprobado que la cancelación de la inscripción no es imputable a Imparato, que ha evidentemente utilizado las mismas fotocopias que dieciséis años antes ya habían servido para la edición italiana, mientras parece plausible que la desaparición de la firma sea debida a un error, justificado por el hecho que ella se encuentra fuera de la caja de la página.

Además de absolver a Imparato, la ausencia de la inscripción en la edición italiana señala sin embargo otro hecho significativo: mientras sea la edición de

Doedytores y sea la de Rackham son póstumas, en 1985 Alberto Breccia estaba vivo y tenemos por tanto que dar por cierto que la cancelación de la inscripción o fue obra suya o fue efectuada con su aprobación. La consideración, el respeto y el cariño que había en Italia para Alberto Breccia excluyen taxativamente que un editor se cogiera la libertad de intervenir sobre su obra, y menos Alvaro Zerboni, director de *L'Eternauta*, que de Alberto era amigo.

Sobre la cancelación de la inscripción, Carlos Trillo, de mí implicado por correo electrónico, avanza una hipótesis convincente. He aquí en seguida los mensajes que nos hemos intercambiado el 4 de julio sobre el argumento.

Querido Carlos,

Leí en *Camouflage Comics* el artículo de Aarnoud Rommens sobre «Buscavidas» y la censura, y lo encontré interesante. Le escribí al muchacho proponiéndole de publicar su artículo en la *Revista Latinoamericana de Estudios sobre la Historieta*, y él aceptó.

Tratando de descubrir por qué en la edición francesa fue borrada la inscripción en la última viñeta de «Con Valdés atrás», le escribí a Latino, pero no confiando de recibir respuesta, saqué de la librería la colección de *L'Eternauta* y pude ver que ya ahí la inscripción faltaba (faltaba evidentemente en las fotocopias que Quipos distribuyó para la reproducción; ya ni Alberto ni Marcelo pueden explicarnos qué pasó).

Buscando «Con Valdés atrás», encontré también las famosas ocho páginas que no aparecen ni en la edición argentina ni en la francesa y que tú no reconociste: fueron publicadas en *L'Eternauta* no. 42 de diciembre 1985, naturalmente completa de textos... en italiano (en un pésimo italiano). ¿Te interesa que las fotocopie y te las mande?

Un abrazo para ti y para Ema.

Dario

Dario!!!!!

Ha sido una sorpresa leerte, qué bueno!

Ahora que me dices todo esto, pienso que fue el mismo Alberto el que quitó la inscripción, que estaba hecha con la vieja Letraset. Tal vez, cuando envió los originales, esas letras se habían despegado en parte y las terminó de eliminar, o, como él iba agregando más y más blanco a sus viñetas, le pareció que esta inscripción sobraba y era sencillo quitarla. La inscripción no quiere decir nada claro y creo firmemente que, en su momento, fue una decisión de poner una línea de negro mecánico a su dibujo, que luego, ante otras publicaciones, decidió quitar. O sea que, tal vez, la censura la haya hecho el propio Alberto. No creo que Latino o Ravoni hayan tenido la idea de *censurar* ese dibujo.

Y sí!!!! Por favor, envíame ese episodio de *L'Eternauta* número 42, que de él solo vi los dibujos, ya que Latino no tiene los textos. Me da mucha curiosidad verlo, porque evidentemente es una suerte de resumen de lo publicado por Alberto, ya que en el capítulo aparecen otros personajes suyos como Ezra o Mort Cinder.

Un beso a Licia y el abrazo más grande para vos,

Carlos

Mi amigo,

Gracias por responder tan rápido.

¿Qué capacidad tiene tu buzón electrónico? Puedo escanear las ocho páginas y enviártelas por correo electrónico

adjuntas a varios mensajes. Espero tu confirmación.

Otra pregunta: ¿puedo reproducir tu interpretación de la *censura* de la viñeta de «Buscavidas» en apéndice al artículo de Aarnoud? La cosa, a ese punto, me parece bastante divertida.

Un gran abrazo.

Dario

Dario!

El correo electrónico tiene una buena capacidad, pero sería mejor que mandes las páginas en baja resolución.

Puedes usar lo que quieras que yo haya escrito, siempre.

Yo ya le había dicho a Rommens que me parecía excesivo considerar censura a la quita de ese texto incomprensible.

Y luego de pensar un segundo, después de ver tu primer mail, caí en la cuenta de que era el mismo Alberto, casi seguramente, quien se *autocensuró* por alguna razón estética. Si miras las dos versiones, la que no tiene el texto es más bonita...

Otro abrazo,

Carlos

Querido Carlos,

Gracias por la autorización a la publicación de tus palabras.

Me encuentro totalmente de acuerdo con tu interpretación del hecho.

Ahora, aún quedan sólo dos *misterios*:

- ¿que hizo el maldito R. de los originales?
- ¿qué historieta habrá ocupado las nueve páginas que aún faltan (114 declaradas de Alberto en la entrevista que le hizo el mismo Latino, menos 97 de las ediciones de Doedytores y de Rackham, menos las ocho del «homenaje a Oesterheld»)?

Te envío las páginas en grupos de dos. Según tus instrucciones son en baja resolución, pero acuérdate que aquí las tengo también en formato tif y a 300 dpi.

Al final confírmame que te haya llegado todo.

Un abrazo.

Dario

Dario!

Recibí todo, la historia no la conocía y me suena que Alberto no habría dicho nunca de Oesterheld que estaría escuchando de alguna parte del cielo... Hmmm! Esto ha de ser una interpretación libre de Alvaro Zerboni.

Alberto, en el reportaje de Latino, ha de haber recordado mal, no faltan páginas en la historia. A menos que él haya hecho otro homenaje a sus personajes del pasado y nunca lo haya publicado.

Demasiados misterios para una sola historieta, ¿no?

Pero en lugar de censuras y fantasmas adjudiquémolos a un afán de mejorar un original (la quita de los textos que fueron publicados en Buenos Aires, donde había *mucha* censura, y quitados en Italia y Francia, donde a nadie le habrían molestado), y a un error en la cuenta (la aseveración de que son 114 páginas).

R. ha desaparecido del mapa, tal vez esos originales los haya vendido, no lo sé, pero supongo que habrá alguna gente dispuesta a pagar bien por dibujos de Alberto.

En fin, gracias por las páginas que finalmente pude leer, y fue un gusto enorme este intercambio, divertido y estimulante.

Te mando un abrazo enorme,

Carlos

ENTREVISTA

A propósito de la historieta en Cuba después del 1959

Charla con Roberto Alfonso Cruz

Dario Mogno
Investigador, Milán, Italia

Resumen
Cincuenta años de historieta cubana en los recuerdos de uno de sus más importantes protagonistas.

Abstract
Fifty years of Cuban comic in the memories of one of his most important main characters.

Nacido en La Habana en 1937, Roberto Alfonso Cruz no es sólo una de las figuras más significativas de la historieta cubana en los años que siguen el triunfo de la revolución [1], sino también, tal vez, el más minucioso archivista de cuanto en Cuba se ha publicado. Su testimonio es por lo tanto imprescindible para quien quiera acercarse al estudio del desarrollo y de las travesías de la historieta cubana revolucionaria.

La breve entrevista que aquí publicamos se remonta a marzo de 1997. Ocho años después no deja de tener actualidad, pues desde junio de 1990 en Cuba no se publica prácticamente historieta, sólo esfuerzos aislados.

¿A cuándo se remonta tu primer acercamiento a la historieta?

Desde muchacho a mí me llamaba mucho la atención la historieta. Yo leía historietas en la casa de un vecino, porque en mi casa no se compraban. Leía la historieta que venía acompañando los periódicos. Cada periódico de esa época –*El País*, *Diario de la Marina*, *Información*– traía los domingos un suplemento de historieta. Yo, antes de empezar a leer, de saber leer, miraba las historietas. Yo creo que las historietas me inspiraron un poco a aprender a leer muy temprano, por el deseo de leerlas. Entonces oía las aventuras que había en esa época de Tarzán, que daban por la radio. Y en unas tarjetas que utilizaban los políticos de la época haciendo propagandas con su candidatura para las elecciones, por la parte de atrás de la cartulina yo dibujaba.La primera historieta la dibujé teniendo cinco seis siete años, más o menos. Y después ya siempre fui aficionado al dibujo, muy aficionado a la historieta. Los primeros personajes que a mí me gustaron mucho fueron Tarzán, el Fantasma, el Spirit de Will Eisner. Cuando fui creciendo me gustó más el Príncipe Valiente, otro dibujo más complejo.

¿Tarzán de quién era?

En esa época lo dibujaba Burne Hogarth. Después lo dibujaron otros artistas pero en esa época me impresionó mucho el dibujo de Burne Hogarth. Todavía yo tengo colecciones de historieta de aquella época.

Ya entonces, unos años antes del triunfo de la revolución, yo comencé como aficionado a hacer historietas, y entre los amigos conocí a otro dibujante que también le gustaba. Cuando entré en la Escuela Técnica Industrial de Rancho Boyeros conocí a Alfredo Calvo, dibujante magnífico que ya en aquella época tenía un talento tremendo. Durante muchos años él trabajó historieta y yo también. Después conocí a Luis Wilson.

¿Dónde trabajabas entonces? ¿O aún estabas estudiando?

Estudié la primaria y después la secundaria, y luego en la Escuela Técnica Industrial de Rancho Boyeros, donde estudié Pintura Decorativa. Más tarde en la Escuela Normal para Maestros, en la que me gradué. Después estudié Pedagogía en la universidad. Soy doctor en Pedagogía de la Universidad de La Habana. Trabajé casi siempre de dibujante en una agencia publicitaria; antes de 1959, también como decorador de muebles de niños. Hacía los muñequitos recortados de madera que se ponían en la pared de los cuartos de los niños. Al triunfar la revolución trabajaba como maestro de primaria. En 1957 mi amigo Alfredo Calvo trabajaba en *Zig-Zag*, un periódico humorístico que yo visitaba mucho porque me gustaba el ambiente aquel del dibujo. Ese año Antonio Rubio, que era presidente de la Asociación de Caricaturistas, nos invitó a un grupo de aficionados de la historieta para hacer una exposición en el Salón de Bellas Artes, que se inauguró entonces. De esa exposición algunos se interesaron. Hubo entonces propuestas para hacer historietas cubanas pero se dieron cuenta de que no podían competir con la historieta que entraba fundamentalmente de Estados Unidos.

¿Cuánto pagaban?

Yo no recuerdo cuánto era, pero en realidad la historieta norteamericana entraba muy barata. No se podía competir con ellos. Estados Unidos, a través de sus sindicatos, vendía muy barato, por lo cual nunca se pudo. Muy pocas veces se hicieron historietas cubanas antes de la revolución. Solamente, que yo recuerde, el periódico *Información* sacaba historietas con dibujantes cubanos, como por ejemplo Plácido Fuentes, o Valdez Díaz, o Niko Lursen, un grupo que trabajaba en *Información*...

¿Y tú sabes cuánto pagaban estas páginas que se publicaban en *Información*?

Yo sé que era muy poco pero no sé exactamente cuánto les pagaban.

¿Había dibujantes que vivían de la historieta?

No. ¡Qué va!

¿Y qué hacían estos dibujantes?

Trabajaban para otros lugares. Lo hacían por afición y ganando muy poco pero en realidad no constituía un medio de vida. Yo nunca llegué a hacer historieta antes de la revolución para ninguna publicación, pero tengo entendido que se pagaba muy mal. Recuerdo que Lucilo de la Peña, del periódico *El*

País, nos llamó, y otro dueño del periódico, pero económicamente no podían hacerlo. Algunas autoridades, como el propio ministro de Educación nos mandó a buscar. Él sabía que hacíamos historieta. Yo creo que uno de los primeros intentos que se hizo fue por la Imprenta Nacional. Se sacaron cuadernos de historieta, en la que trabajamos varios compañeros. Yo hice «La defensa de Bayamo» –generalmente yo trabajaba temas históricos–; pero antes, durante los primeros meses de la revolución, cuando vimos que no había manera de hacer historieta, un grupo de amigos nos reunimos –Luis Matamoros, Alfredo Calvo y yo– y entonces por nuestra cuenta compramos papel, presillas, todo el material, y nosotros mismos, en una imprentica de La Habana Vieja editamos una revistica, que le pusimos *Bing-Bang*. No logramos ni siquiera llegar a distribuirla. Se quedó en nosotros mismos. Hicimos todo el trabajo. Lo único que nos faltó fue imprimirla. Con varias personas que conocíamos imprimimos aquella primera obra.

También en el año anterior, unos meses antes del triunfo de la revolución Alfredo Calvo conoció a un editor que tenía una imprenta por allá, por Puentes Grandes, y entonces en 1958 nos mandó a buscar. Él estaba sacando un periodiquito que se llamaba *La Voz* y nos pidió que colaboráramos con él. Aquí fue donde yo publiqué por primera vez una tira de historieta.

Figura 1: *¡Aventuras!* no. 7 de diciembre de 1965: una de las cuatro revistas de Ediciones en Colores.

¿Con qué personaje?

Guabay fue el personaje. Y logré hacer una segunda tirita, pero del periódico nada más salió el primer número

.

¿Ese periódico era clandestino o...?

No, no. Era en 1958. En la portada salen las dos figuras de la época: Fidel que estaba en la Sierra y Batista que era el tirano de ese momento.

Cuando triunfa la revolución, en los primeros meses se hace una exposición de productos cubanos en los salones de la Universidad de La Habana. En uno de esos salones un grupo de compañeros que hacíamos historieta hicimos la primera exposición cada uno con su personaje. Yo también lo hice con el mío, que era Guabay.

¿Y era una historieta no pu-

Figura 2: ©*Línea* no. 1 de 1973: la importante publicación de Fidel Morales para la promoción de la historieta cubana en el mundo.

blicada, sino hecha para la exposición?

Sí, sí historieta hecha para la exposición nada más.Yo trabajaba en esa época de maestro de primaria, pero en cuanto triunfó la revolución empezaron a surgir una serie de publicaciones que entonces empezaron a hacer historieta, pero historieta ya al servicio de la revolución, con un nuevo concepto de lo que era historieta, todavía con la forma que habíamos conocido, heredada del cómic norteamericano. Lo nuevo eran los contenidos utilizando la misma forma que conocíamos, los mismos esquemas, pero a mi juicio con un contenido muy distinto. Y así, por ejemplo, una revista que se venía sacando de la clandestinidad de la época de Batista, el *Magazine Mella* se convirtió en la *Revista Mella*. El director artístico, que era Virgilio Martínez, nos mandó a buscar a Alfredo Calvo y a mí, porque él nos conocía, sabía que hacíamos historieta, y nos propuso venir a trabajar para la revista. Como yo trabajaba de maestro primario pedí un año de licencia y me vine a trabajar a la *Revista Mella*. Así fue cómo empecé haciendo historietas e ilustraciones. La primera que hice fue sobre la vida de un brigadista de alfabetización. Nosotros hicimos una campaña de alfabetización en el país que duró un año. La contrarrevolución mató a varios maestros, pero el primero que mató fue a Manuel Ascunce Domenech, un jovencito brigadista. Con Alfredo Calvo y otros compañeros en 1962 en la *Revista Mella* hicimos en historieta la vida de ese brigadista. Estuve en la *Revista Mella* hasta 1965.

En el 1965 la revista más el periódico *La Tarde* se fusionaron y constituyeron el periódico *Juventud Rebelde*. Entonces nosotros pasamos al equipo de *Juventud Rebelde*. En esa época tenía un suplemento infantil, que se llamaba *Pionero*. Empecé entonces a trabajar en el equipo de *Pionero* haciendo historietas e ilustraciones.

¿Quién era el director de *Pionero* en ese momento?

En esa época el director de *Pionero* era Frank Pérez, que no sé ahora en qué está trabajando. Frank estuvo unos años hasta que pasaron después distintos directores... El que yo creo más tiempo estuvo fue Ricardo García Pampín, que

él mismo escribía guiones y fue un impulsor de la historieta. *Pionero* fue una de las primeras publicaciones de la revolución, y aunque yo no fui uno de sus fundadores, cuando pasé en 1965 fui uno de los que seguía haciendo historieta. Uno que fundó *Pionero* fue Luis Lorenzo Sosa [2].

En *Pionero* estuve diecinueve años, y colaborando para otras publicaciones, como *Verde Olivo*, *Bohemia*, *Sepmi*... un montón de publicaciones.

¿Siempre haciendo historieta?

Siempre haciendo historietas e ilustraciones. Yo siempre lo que quería hacer era historietas, pero como desde que empecé me pedían ilustraciones, me hice ilustrador. En realidad, a veces me ha gustado más la ilustración que la propia historieta. De *Pionero* en 1980 pasé a la revista *Zun-Zún*...

Un momento, antes de hablar de *Zun-Zún*, veamos las distintas etapas por las que pasa *Pionero*.

Sí. *Pionero* primero fue una revista en colores. En 1961, cuando se crea, la revista era a cuatro colores hasta que en 1965 pasa a ser una publicación a dos tintas, solamente el negro y el rojo, que es cuando paso yo. No era ya una publicación independiente, sino que *Pionero* era un suplemento del periódico *Juventud Rebelde*. Después de varios años *Pionero* se independizó y ya no salió como suplemento del periódico, sino aparte, y siempre como órgano de la Organización de Pioneros.

Pionero fue una de las publicaciones que más desarrolló, que más impulsó la historieta en Cuba. Había otras muchas publicaciones, como *Proa y Puerto*, *Cuba*, etc., en las que se impulsó la historieta pero la publicación que incluso mayor número de dibujantes tenía fue *Pionero*.

¡VAMOS A DEJAR UN BUEN PRESENTE TAINO A LOS HOMBRES CRUELES!
¡OH, ALGUIEN VIENE!
¡PERO...! ¿QUÉ PASA...?
¡AGH!
¡MIREN...LOS SALVAJES! ¡FUERON ELLOS!

Figura 3: Página de «Guabay» de Roberto Alfonso, en el no. 12 de 1987 de *Cómicos*.

En 1965 también se creó una de las editoras más importantes que impulsaron la historieta. Fidel Morales, ya fallecido [3], comenzó una editorial que se llamó Ediciones en Colores. Nos pidió colaboración a varios compañeros que trabajábamos en *Pionero*, y entonces fue que empecé a colaborar con Ediciones en Colores con el personaje Guabay. Y así estuvo como cinco años hasta que por problemas de escasez de papel se suspendió. A mi juicio esa fue una de las editoras que más impulsó la confec-

Figura 4: Página de "El laborante" de Roberto Alfonso, en el no. 1078 de 8 de junio de 1985 de *Pionero*.

ción de historieta y el desarrollo de guionistas y dibujantes. Yo creo que fue la época en que más escritores que llegaron a ser después muy importantes, en la literatura incluso, hicieron historietas. Con los problemas de publicación que tuvo el género tuvieron que dejarla, y dedicarse a hacer otras cosas, como literatura y publicidad, lo que no permitió entonces ni un desarrollo de la historieta ni de los historietistas.

¿Cuáles son los autores de historieta que después se convirtieron en escritores?

Recuerdo por ejemplo a Félix Guerra; Norberto Fuentes, que era un formidable escritor de historietas; Marcos Behemaras era uno que hacía historieta antes de la revolución. Con Virgilio Martínez hacían el personaje Pucho en la clandestinidad, y después del triunfo de la revolución seguían haciéndolo en la *Revista Mella*. Otros fueron Víctor Casaus, que después se ha dedicado a hacer literatura, a hacer cine; Froilán Escobar; Guillermo Rodríguez Rivera... Todos esos en su tiempo hicieron historieta. Si hubiera habido un desarrollo de la historieta ellos posiblemente habrían seguido haciéndola.

No me hablaste de las varias etapas de *Pionero*...

En 1965 pasó entonces a ser ya una publicación independiente, a dos tintas. Y así duró muchos años. Cuando me fui de *Pionero* seguía siendo una publicación que tenía varias páginas de historietas, además de cuentos, ilustraciones... Yo fui durante muchos años responsable del equipo que hacíamos las historietas, y también teníamos varios compañeros que trabajaban en otros lugares y hacían colaboraciones con nosotros. Por ahí pasaron dibujantes magníficos, como Juan José López, un español, que fue el que junto con Virgilio Martínez más experiencia tenía; nosotros éramos muchachos jóvenes, sin experiencia. No habíamos estudiado dibujo. Casi todos éramos autodidactas. Nos ayudó mucho dibujar también de autodidactas como Virgilio Martínez y Juan José López, que estuvo muchos años en *Pionero* y del que muchos de nosotros aprendimos porque venía ya con una experiencia de España. Pasaron por allí dibujantes de mucho desarrollo como Luis Lorenzo, que fue fundador de *Pionero*, Vir-

gilio Martínez, uno de los puntales de la historieta. Alfredo Calvo también hizo historietas para *Pionero* al igual que Wilson.

¿Hasta que año trabajaste en *Pionero*?

Hasta 1986-1987, que fue cuando pasé a *Zun-Zún*. *Pionero* desapareció. Cuando vino el período especial desaparecieron una serie de publicaciones por falta de papel, y entre ellas *Pionero*.

***Zun-Zún* nace en 1980. ¿Por qué se crea esa nueva revista?**

Se crea *Zun-Zún* porque *Pionero* durante muchos años fue la única publicación que tenían los niños. Como el universo de los niños está formado por distintas edades, entonces se creó la revista *Zun-Zún* para los más pequeños. *Pionero* comenzaría a dirigirse más para la secundaria, a los muchachos ya de quinto y sexto grado, mientras *Zun-Zún* era para los muchachos de segundo, tercero, cuarto grado. También se creó una revista para los niños más pequeños, que se llamó *Bijirita*. Era para los niños que todavía no leían, que sus papás les leen, o sea, con poco texto y mucho dibujo.

¿Y cómo es que tú dejas *Pionero* y pasas a *Zun-Zún*, si tú haces una historieta con un contenido histórico, y entonces dirigido sobre todo a muchachos más grandes?

Hubo un momento en que la dirección de la revista *Pionero* quería traer nuevamente a Virgilio, que se había ido y había estado como profesor de dibujo en el Instituto Superior de Arte, y por eso yo me fui para la revista *Zun-Zún*.

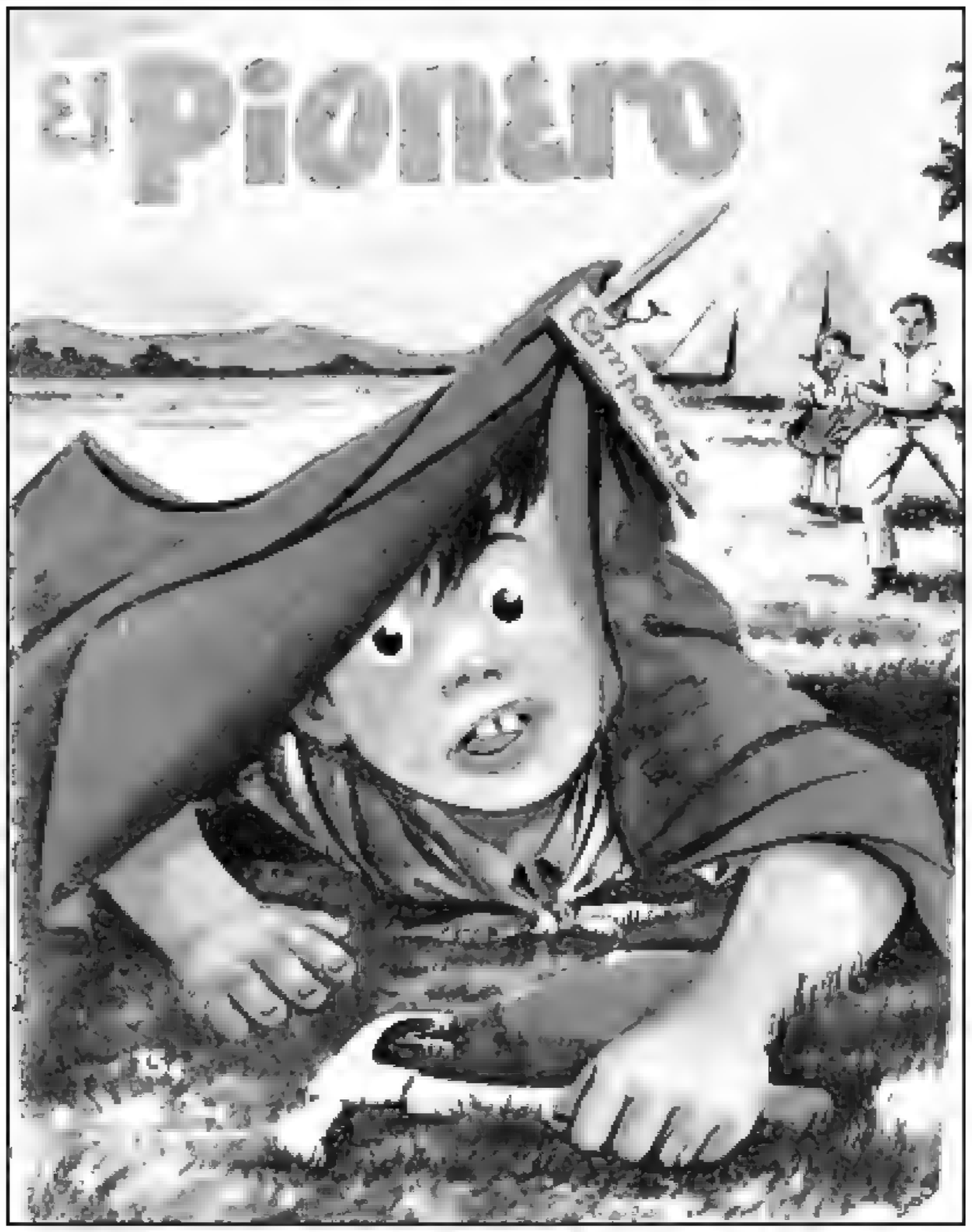


Figura 5: *Pionero* de abril de 1962.

Se quiso hacer un cambio que Virgilio pasara a *Pionero* y yo a *Zun-Zún*. Virgilio fue uno de los fundadores de *Zun-Zún* incluso fue él quien creó el diseño, el estilo... que todavía tiene la revista.

¿Dificultades, problemas, en todos estos años de trabajo en *Pionero*, y después en *Zun-Zún*?

Nosotros tenemos un humorista que se llama Zumbado (Héctor) que dice que la historieta cubana no tiene fijador. Al sobrevenir la escasez de papel por determinadas razones económicas, desaparecen muchas publicaciones. Hace unos años surgió la Editorial Pablo de la Torriente, que también comenzó un segundo aire de la historieta,

4
Zunzún
REVISTA MENSUAL 20¢
¡MIS BO... BONIATOS!
¡SIEMPRE LE LLENA DE YERBA EL PLATO!
¡JA,JA,JA!
¡VAYA! PALMICHE COMPARTIENDO SU COMIDA CON EL CORONEL VALDES
¡PLOF!
"La guerra por la independencia de un pueblo ¡Ah!
y por el decoro de los hombres valientes, es una guerra sagrada."
José Martí, Circular, 26 de abril de 1895. C. General.

Figura 6: *Zunzún* no. 4 de enero de 1981.

empezando a hacer publicaciones específicamente de historieta; sin embargo vino el período especial y cae nuevamente la historieta. También en determinados momentos algunos funcionarios en el país han sido opuestos a la historieta.

¿Cuándo pasa eso?

En algunos momentos ocurrió. Luego han reconocido su error, y actualmente están a favor de la historieta y comprenden que es un medio que puede ser útil a la revolución, a través del cual se puede llevar la ideología de la revolución y servir de apoyo. Yo pienso que la desaparición de Ediciones en Colores fue determinada por un funcionario.

¿Podemos hacer fechas, nombres...?

Sí. Yo pienso que en 1968, yo recuerdo que Lázara Rodríguez Alemán y, por ejemplo, Orlando Fundora, que era director del Departamento de Orientación Revolucionaria (DOR) en aquella época, eran funcionarios que consideraban que la historieta no era buena, que hacía daño a la generación de los niños, que no inculcaba el hábito de leer, que no se interesaban por la buena literatura. Creo que estaban influenciados por lo que veían del cómic yanqui, pensaban que toda la historieta era cómic yanqui. Algamarina Elisagaray, que hacía crítica literaria, escribió en determinados momentos en contra de la historieta, que era enajenante, que no contribuía a la educación de los niños, que no los hacía dedicarse a literatura de más vuelo, que era seudocultura.

Actualmente Fundora dirige el Movimiento Cubano por la Paz. En su sede se han celebrado los dos últimos encuentros internacionales de historietistas. En los salones del Movimiento Cubano por la Paz se han hecho exposiciones de historieta, y él mismo ha expresado su regocijo porque se celebre ahí, porque se hagan exposiciones de historieta, con el que demuestra que ya ha cambiado su opinión.

Lázara Rodríguez Alemán tampoco tiene la misma opinión que tenía.

Recuerdo que Eliseo Diego, uno de nuestros grandes poetas, en muchas ocasiones se manifestó en contra de la historieta. Por suerte hemos tenido muchos funcionarios que han apoyado el género, entre ellos el ministro de Educación.

¿Podemos hablar del nivel de libertad que han tenido aquí los historietistas en elegir temas, estilos, etc.?

Sí. Yo recuerdo que en los primeros momentos de la revolución Fidel se reunió con los intelectuales y dijo: «Con la revolución: todo. Contra la revolución: nada»». Una consigna muy sencilla: a favor de la revolución, todo lo que se haga; en contra de la revolución, la revolución no va a permitir nada. Yo pienso que eso se ha cumplido, porque, por ejemplo, en mi caso personal, yo jamás he tenido trabas para hacer lo que yo quisiera hacer; yo he hecho la historieta que deseaba hacer en realidad tratando siempre de servir con lo que yo hago a los ideales de la revolución, que es el mejoramiento humano. Pero desde el punto de vista de la dirección de la publicación en que trabajo nunca he tenido trabas para hacer lo que deseaba hacer, ni he visto que se haya manifestado en nadie. Los temas han sido muy libres; yo he tenido tendencia a los temas históricos y siempre se me ha permitido hacerlos. Cuando he querido hacer personajes míos de ficción lo he hecho, sin ninguna traba, y he hecho adaptaciones de novelas, he hecho de todo.

Refiriéndose a esa frase de Fidel, «Con la revolución: todo. Contra la revolución: nada», hace dos años Abel Prieto decía que durante el famoso quinquenio gris se interpretaron las palabras de Fidel como «Con la revolución: todo. Fuera de la revolución: nada» –no «contra la revolución», sino «fuera de la revolución»– y que entonces hubo un tiempo de una falta de libertad y de orientación demasiado rígida en los temas, en los criterios estéticos. ¿La historieta ha sido afectada de ese problema?

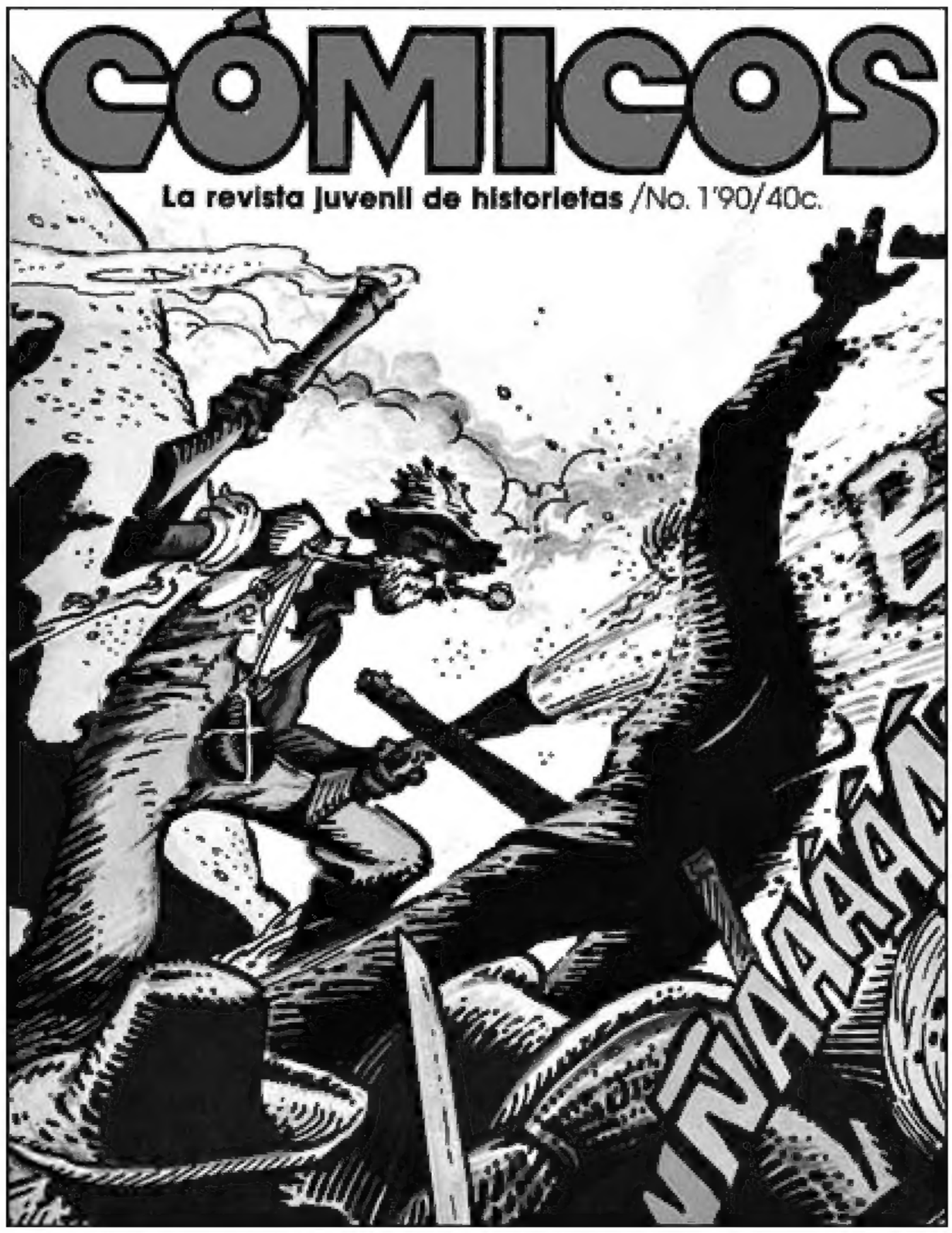


Figura 7: *Cómicos* no. 1 de 1990: una de las revistas de la Editorial Pablo de la Torriente.

A mi juicio: no. En el caso mío: no. En el caso de los compañeros, de la gente cercana a mí, yo no lo he visto. No han habido temas que no hayan podido tratar.

¿Tú no conoces casos de gente que no pudo expresarse como quería, en la historia de la historieta revolucionaria?

No, no conozco casos. Yo no sé si en otras manifestaciones artísticas, en la pintura...

¿Y casos de aislamiento?

Yo conozco el caso de un compañero, aunque no sé en detalle qué pasó con

EL MUÑE 16
EDITORIAL PABLO DE LA TORRIENTE
10¢
HAGA SU HISTORIETA PAG. 5
COMO NO TE RIAS CON EL MUÑE, TE VOY A AHORCAR CON ESTE LÁCER ELECTRÓNICO
¡¡?!!

Figura 8: *El Muñe* no. 16 de 1988: el tabloide de la Editorial Pablo de la Torriente.

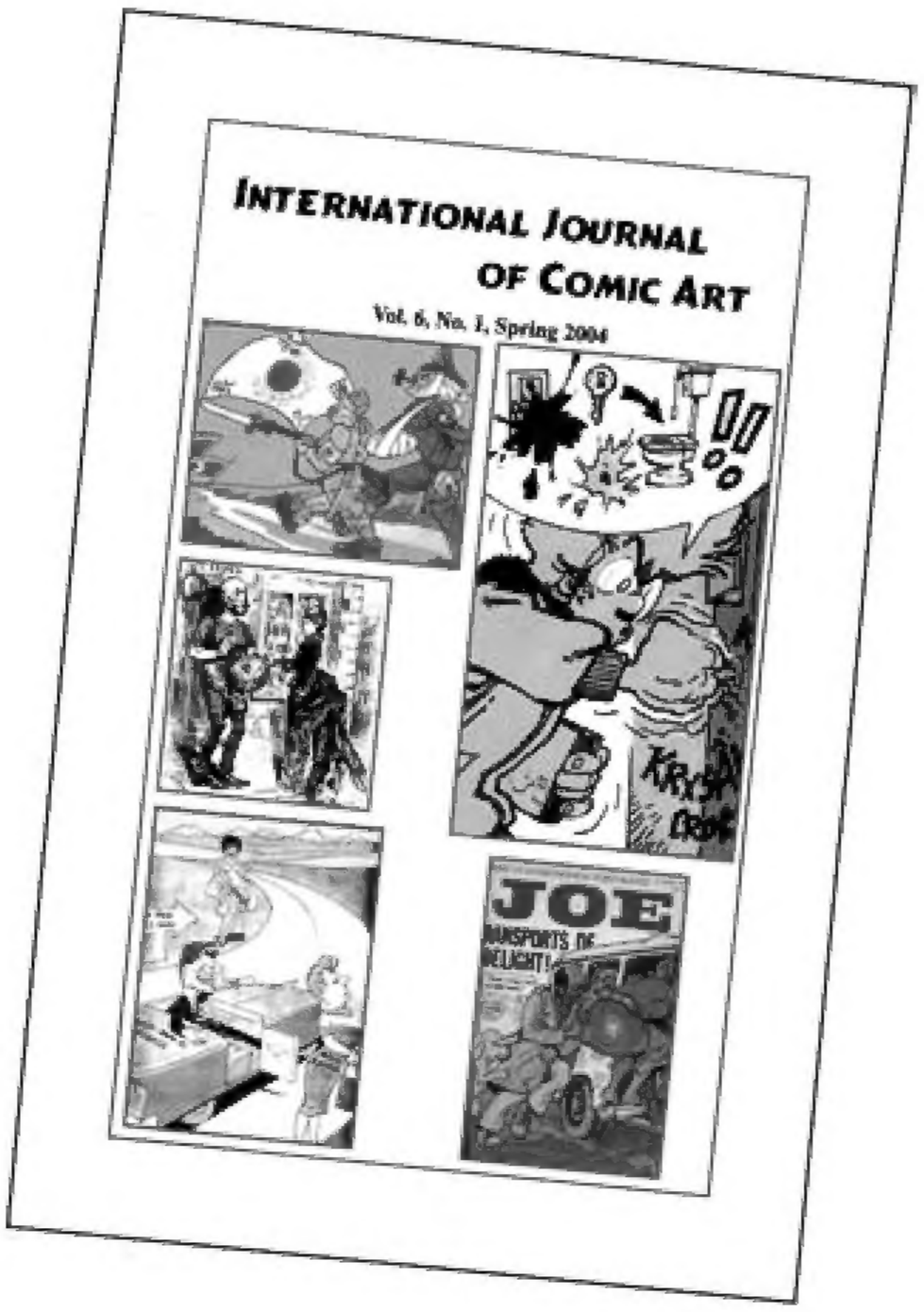
él. Sé que hay un compañero –se llama Santiago Armada (Chago) [4]– que empezó a hacer determinados temas que chocaron contra los criterios oficiales de su época, pero eso no me ha llegado en detalle. Chago Armada fue un compañero que de muy jovencito se incorporó al Ejército Rebelde y estuvo trabajando con el Che. Hizo dibujos para *El Cubano Libre*, un periódico que se publicaba en la Sierra Maestra. Al triunfo de la revolución empezó a trabajar en el periódico *Revolución* y a hacer entonces otro personaje. Durante la etapa clandestina él hizo «Julito 26» y «Juan Casquito», y al triunfo de la revolución hizo su otro personaje, «Salomón». Tengo entendido que en determinado momento «Salomón» lo dirigió hacia temas filosóficos, y chocó con los criterios oficiales con este personaje y otras historietas que hizo. Chago, cuando vio que no se aceptaba lo que hacía, se retrajo un poco y se metió durante muchos años sin manifestarse. Siguió viviendo en Cuba, siguió haciendo incluso trabajo sobre la historieta, sobre personajes norteamericanos por ejemplo, haciendo ensayos sobre la figura de Supermán, Terry y los piratas. Yo los vi publicados en el periódico *Granma*. Siguió trabajando en el periódico, órgano oficial del Partido Comunista de Cuba, pero no ya como dibujante, era diseñador. De vez en cuando escribía artículos. El de Chago es uno de los casos que conozco de alguien que hizo historieta y que tuvo dificultades a la hora de manifestarse. No sé en realidad qué pasó, y la impresión que tengo es que no fue justo, que se cometieron errores con Chago, que no hubo un buen manejo del trabajo de Chago, porque tengo entendido que él era revolucionario y que era simplemente su criterio.

Notas

1. En el folleto «Robe. Pasión por los orígenes» de Pedro Péglez González (Editorial Pablo de la Torriente, 1991) se consigna que «Sus historietas se han publicado en Checoeslovaquia, Polonia, Hungría y Estados Unidos, distribuidas por el Grupo P-Ele, que realizó esa función desde la Agencia Prensa Latina. Ha participado en numerosas exposiciones personales y colectivas, y ha ilustrado varios libros para niños y jóvenes y para materiales del cine animado. Entre sus cuadernos de historietas se cuentan: «La defensa de Bayamo» (Imprenta Nacional, 1959), «Naoh» (Editora Abril, 1985), «Nobi» y «Yarí» (Editorial Pablo de la Torriente, 1988 y 2005 respectivamente).
2. Guanabacoa (La Habana), 26 de septiembre de 1937-La Habana, diciembre de 2001.
3. Las Villas, 19 de julio de 1935-La Habana, 12 de mayo de 1979.
4. Palma Soriano (Guantánamo), 2 de junio de 1937-La Habana, 6 de junio de 1995.

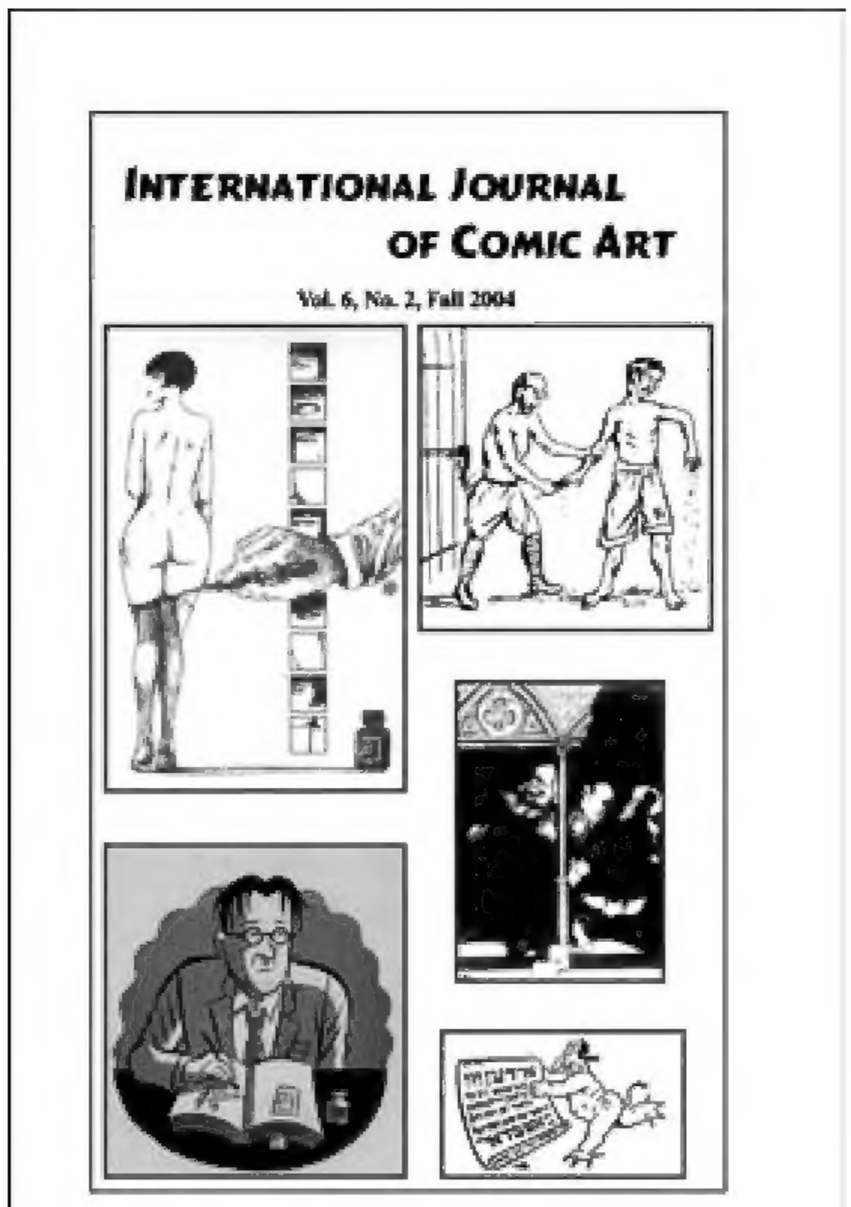
International Journal of Comic Art

El **International Journal of Comic Art** llena un vacío en el conocimiento de la cultura del comics. Aparece dos veces al año como una publicación consagrada a los aspectos históricos, prácticos y teóricos de la caricatura y los comics. Con el objetivo de publicar materiales ilustrativos el **Journal** aborda todo lo relacionado con el arte de los comics en el mundo, caricaturas, libros de comics, tiras, humor y caricaturas políticas, así como ilustraciones humorísticas.



Su edición incluye unas 300-350 páginas, con un promedio de 18 artículos y más de cien ilustraciones. Unos treinta países de todos los continentes han estado representados en sus artículos.

Adicionalmente **International Journal of Comic Art** refleja editoriales, libros y catálogos de exposiciones, ensayos bibliográficos, columnas de opinión, un portafolio de caricaturas de todo el mundo y entrevistas.



Suscripciones:
$40.00 USD para instituciones
$30.00 USD para suscripciones individuales
Haga su cheque pagadero a:
John A.Lent
669 Ferne Blvd.
Drexel Hill. PA 19026

Disponibles algunas ediciones anteriores.

http://home.earthlink.net/~comicsresearch/ijoca/

los primeros dieciséis números

1 **W. Vergueiro**: Desarrollo y perspectivas de la historieta infantil brasileña. Las incógnitas de un nuevo siglo ● **D. Rabanal**: Panorama de la historieta en Colombia ● **C. Blanco**: Cuadros ● **J. Montealegre**: Pepo, mucho más que un condorito ● **J. Montealegre**: El cóndor pasa ● **N. Buscaglia**: Comienza una historia

2 **A. Bartra**: Debut, beneficio y despedida de una narrativa tumultuaria (1). Piel de papel. Los pepines en la educación sentimental del mexicano ● **M. Barrero**: Jodorowsky: el chileno ecléctico (1) ● **C. Blanco**: Salomón, un mutante perturbador ● **C. Federici**: Desventuras en el Páramo. Una visión personal(ista) del cómic en el Uruguay ● **M. Pérez**: La historieta y el cine de animación. Entrevista a Juan Padrón

3 **W. Vergueiro**: Historieta pornográfica brasileña. Una visión del erotismo en la cultura latinoamericana en las obras del artista Carlos Zéfiro ● **A. Bartra**: Debut, beneficio y despedida de una narrativa tumultuaria (2). Fin de fiesta. Gloria y declive de una historieta tumultuaria ● **M. Barrero**: Jodorowsky: el chileno ecléctico (2) ● **C. Sanín**: Impresiones personales sobre el cómic colombiano ● **L. Falaschini**: Fuga de lápices ● **D. Mogno**: Casi cincuenta años con el pincel en mano. Charla con Eduardo Muñoz Bachs

4 **A. Merino**: Fantomas contra Disney ● **A. Bartra**: Debut, beneficio y despedida de una narrativa tumultuaria (3). Globos globales: 1980-2000 ● **G. Saccomanno**, **C. Trillo**: Héctor Germán Oesterheld: una aventura interior (1) ● **M. Lucioni**: La historieta peruana (1)

5 **P. Mejía**: El mito del superhéroe ● **R. Hernández**: Dispositivo didáctico para la formación de una cultura integral en la historieta cubana ● **W. Vergueiro**: Historieta brasileña actual y sus perspectivas ● **C. Gutiérrez**: Historieta chilena post dictadura. Renaciendo en la década del ochenta ● **Ó. Sierra**: La tardía evolución del arte de la historieta en Costa Rica ● **G. Saccomanno**, **C. Trillo**: Héctor Germán Oesterheld: una aventura interior (2)

6 **E. Priego**: Taller del Perro: por una historieta de autor ● **R. Peláez**: La onomatopeya - C. Díaz: La historieta en Chile (1) ● **M. Barrero**: Viñetas desarraigadas. La hégira de historietistas latinoamericanos a otros mercados: el caso de Argentina ● **W. Vergueiro**, **L. Ribeiro**: La novela gráfica como una opción sustentable para la industria de historietas de países en desarrollo. El caso del artista brasileño Lourenço Mutarelli ● **C. Carrizo**: Unhil, Unión de Historietistas e Ilustradores de Tucumán. La historia argentina en pedazos de historietas

7 **F. García**, **H. Ostuni**: El Eternauta ● **C. Díaz**: La historieta en Chile (2) ● **R. dos Santos**: Zé Carioca y la cultura brasileña

8 **R. Fornés**: Apuntes de un dibujante y una entrevista ● **M. Lucioni**: La historieta peruana (2) ● **C. Díaz**: La historieta en Chile (3) ● **H. Cardoso**: La primera novela ilustrada mexicana. Rosa y Federico. Novela ilustrada contemporánea

9 **C. Díaz**: La historieta en Chile (4) - **W. Vergueiro**, **V. Bari**: Perfil de la lectora brasileña de historieta. Una investigación participativa - **M. Pérez**: ©Línea ¿Una experiencia válida y actual?

10 **Ó. Sierra**: Situación actual de la historieta en Costa Rica ● **M. Barrero**: Perú conquista los Estados Unidos. Pablo Marcos ● **F. García**, **H. Ostuni**: Vera historia del indio Patoruzú ● **C. Villegas**: Aportes teóricos para un nuevo paradigma de la caricatura (1) ● **C. Díaz**: La historieta en Chile (5)

11 **F. García**, **H. Ostuni**: Tangos de historieta ● **C. Díaz**: La historieta en Chile (6) ● **C. Villegas**: Aportes teóricos para un nuevo paradigma de la caricatura (2) ● **D. Mogno**: Dibujando por la revolución. Charla con Virgilio Martínez Gaínza

12 **J. Negrín**: El Pitirre. Humor revolucionario (1) ● **C. Villegas**: Aportes teóricos para un nuevo paradigma de la caricatura (3) ● **C. Díaz**: La historieta en Chile (7)

13 **J. Negrín**: El Pitirre. Humor revolucionario (2) ● **C. Villegas**: Aportes teóricos para un nuevo paradigma de la caricatura (4) ● **A. Colmán**, **R. Goiriz**: Una mirada al humor gráfico y la historieta en Paraguay

14 **M. Barrero**: El origen de la historieta española en Cuba. Landaluze, pionero de un nuevo discurso iconográfico latinoamericano ● **H. Cardoso**: José María Villasana, precursor de la historieta mexicana ● **C. Díaz**: La historieta en Chile (8)

15 **A. Ferreiro**, **F. García**, **H. Ostuni**, **L. Rosales**, **R. Van Rousselt**: H.G. Oesterheld: maestro de los sueños (1). De Códex a casa y de casa a Abril ● **C. Díaz**: La historieta en Chile (9) ● **W. Vergueiro**: Las historietas en la educación popular en Brasil. Algunas producciones ● **V. Bari**: La resignificación de los conflictos civilizados en Holy Avenger

16 **W. Vergueiro**: Origen, desarrollo y tendencias de las historietas brasileñas ● **R. dos Santos**: La historieta de terror brasileña ● **S. Bibe**: Panorama del mangá producido en Brasil ● **E. Guazzelli**: La historieta en Rio Grande do Sul ● **G. Andraus**: Los fanzines de historietas en Brasil y su situación histórico social